محمد قطب

الرؤى والأحلام

قراءة في نصوص روائية

الكتاب: الرؤى والأحلام .. قراءة في النصوص الأدبية

الكاتب: محمد قطب

الطبعة: **2017**

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



5 ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : 35825293 – 35867576 – 35867575

فاكس : 35878373

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

قطب ، محمد

الرؤى والأحلام .. قراءة في النصوص الأدبية / محمد قطب

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

.. ص، .. سم.

الترقيم الدولى: **6 – 300 – 446 – 977 – 978**

أ – العنوان رقم الإيداع : **5482 / 2017**

الرؤى والأحلام

قراءة في النصوص الأدبية



مدخل إشاري

الرواية فن جميل تنفسح فيه الرؤى وتتعدد بتعدد مناشط الحياة وتنوعها. يصنع الكاتب الروائي عالماً مترعاً بالأحلام التي تتنامى حتى تصبح رمزاً لمثال مطلق أو تتشابك حتى تصل إلى البحث عن مكان يستر العورة ويريح البدن. وما بين هذين الخيطين تتبدى ظلال الذات في صراعها، وفيض وجدانها، ومواقفها في الحياة فكراً ووجوداً ونفساً تنعتق من إسار المحدود وتختلط بآفاق الداخل المدهشة..

ولأن الأدب الروائي – كغيره من الأنواع الأدبية – نشاط إنساني يستمد أطره الموضوعية من نهر الحياة المتدفق وإيقاع الحركة ودرجة التموج والتشكل تظل متنامية، ومتطورة، ومتواصلة. وتظل ككل موجة تدفع الأخرى وتتشابك معها، فلا تستطيع الزعم بأن كل موجة قد خلصت لذاتها.

ولا سبيل إلى الجزم في القول أو الحكم بأن ثمة حدوداً تقف عند لون روائي فتحدده، أو إلى اتجاه روائي فتجمده وتنظره، إذ إن الأعمال الروائية تتصالح وتتفارق معا، وفي كل عمل تلمح ظلال الواقع والنفس والخيال، ويتسيد الاتجاه لغلبة عنصر من العناصر وفق الإطار المعرفي العام وموقف الكاتب منه.

ولقد حرصت القراءة النقدية على الوقوف على المساحات المشتركة بين الأعمال الروائية، كي تفرز الرؤى التي تقف وراءها.. تلك الرؤى التي نستخلصها بعد جدل طويل ومستمر بين الذات والمجال الحاكم الذي يهيمن فارضاً سطوته وتأثيره بما يمثله من قيم، وأعراف، وأساطير، وغرائب وتراث متداخل ومختلط ومفاهيم متحكمة، وسلطة قامعة، وخيال يدعو إلى الهروب، وفكر يدعو إلى التمرد، وجدل يشتبك دائماً بين الذات وبين مفردات هذا المجال.

ولأن الحياة تسمح للجميع بالحياة، وبالأنشطة أن تتنوع، وللذوات أن تختلف وتخالف؛ فإن اتجاهات الرواية تتصالح وتتعدد ما بين الواقعية والمشهدية والرومانسية، وآفاق النفس المتوترة، وما بين الرمز، والخيال، والتشيؤ والحيادية، وما بين جمال اللغة وتراكيبها، والعامية وبنائياتها، وما بين الشعرية والتسجيلية.. ولم يستطع اتجاه ما أن يتسيَّد أو تُكتب له الغلبة دائما، ولم يقو على نفي اتجاه آخر..

ولقد رصدت القراءة عوالم النص الروائي، ولأن للنص عالمه وله روافده فقد جاء التفسير واحداً من آليات القراءة، إذ يتجاوزه التحليل إلى جوانب الصورة والمشهد في أعمال ترك المؤلف للنص فيها أن يبني هيكله وفق منظور تخيلي. وانداحت الذاتية في جوانب العمل الفني فوشت بفيض من المشاعر والصور الذهنية معاً، وعبر الحلم وحديث النفس عن الاشتباك بين الفكر والوجدان، وبدا لتيار الوعي أن يلح على

أزمة الذات ويفيض على أزمة الذات ويفيض على المواقف ويتحرر من الزمن والمكان في فوضى لا مثيل لها إلا الحلم نفسه.

وكشفت الأعمال الروائية بدرجات متفاوتة إحباطاً يصيب الذوات جاء نتيجة خلل العلاقات بين الذات/ والمجال، وبين الرؤى/ والإمكانية، وبرز الحلم وسيلة فنية وآلية من آليات السرد يكشف ويفسر دهاليز النفوس. وتحول الفكر في توجهه الواقعي لدى المبدع الموهوب إلى فن حقيقي، يفض فيه الكاتب علائق الوجود، ويرفده بلغة تقطر فناً وجمالاً.. ولكنه هو نفسه يتحول لدى البعض إلى جفاف تعبيري وفكر مصكوك حافل بالمباشرة وكأنما العمل يُكتب من أجل هذا الفكر..

ولقد حكم هذه القراءة – فيما أزعم – حس نقدي يرفده انفساح في الرؤية وتكامل في المنظور. ومن ثم فلقد باحت النصوص بمكنوناتها، وفتحت أبوابها للدخول دون قسر أو ضغط، أو افتعال.. وبدا من خلال الطرح أن هذه الأعمال تكاد تمثل صورة مزدهية لواقع الرواية وخارطتها الفسيحة، كما تكشف عن واقع يتسم في كثير منه بالتغير والتحول.

محمد قطب عبد العال

عن الرمز والمثال ..

قراءة حول أولاد حارتنا

بين الإبداع الأدبي والنص الديني

– 1 –

نشرت مجلة فصول عدد ربيع 92 مقالاً بعنوان "أولاد حارتنا بين الإبداع الأدبي والنص الديني"(*)، وكان المقال موثوقاً وعميقاً وجريئاً، وجاء تعبير الكاتب عن فكرته المحورية واضحاً لا يحتمل التأويل ولا يتلبس بالغموض، وبذلك اكتسب صفة "غائبة" تضاف إلى تناوله العميق، وهي صفة الجسارة، إذ اقترب من أدب الكاتب الكبير في أشد مناطق الإبداع حذراً، دون أن يكون هناك شبهة اتهام بالتجرؤ أو بالتضليل في التفسير. وتأكدت الفكرة التي تقول أن كل مناطق الإبداع ليست بالضرورة جيدة كلها، بل قد تكون هناك منطقة إبداعية جانحة إلى الضعف الناتج عن قلب المفهوم، وسرد الحدث المباشر، وسيطرة الصنعة عليها، ثم قلب السياق المرموز إليه قلباً كاملاً. وذلك أن النقد لم "يقارف" فعله التقييمي "لأولاد حارتنا" كما يجب، وترك منطقة الحذر لاجتهادات دينية، وقراءات تاريخية صحيحة، تضمنت كثيرا مما اهتدى إليه كاتب المقال. وأصبح الاقتراب منها – إعلامياً أو على مستوى النقد الموضوعي – أشبه بالاقتراب من شئ مقدس له حصانته. مع أن العمل

نفسه حطَّم هذه الحصانة. وإذا أعلن كاتب ما عن رأيه، جاءت ردود الأفعال صارخة ومنددة بكل ما يمس حرية المبدع في انطلاقته الإبداعية، داعية إلى إزاحة المقدسات التي تعيق تلك الحرية وتهدر طاقة الإبداع العفية، وهي صراخات إعلامية تبتلع الصالح من القول وتعكر مجرى الثقافة "الضيق" وتشيع حواراً تصادمياً لا يشفي غليلاً، أو يصلح معوجاً.

ولعلنا نتذكر أخيراً ما أبداه كاتب مبدع في أدب نجيب محفوظ حين وصفه بأنه ذو مستوى فني متوسط وأن الحرفة سمة فيه. واعتبر البعض هذا الرأي خوضاً في "المقدس"(*) فثار من ثار وندد من ندد، وصادروا الرأي، ونبشوا في التاريخ والحياة، ووصفوه بصفات جانحة لا دخل لها بحوار أو رأي: فهو "معزول عن ثقافته، منفي داخلها بتعبيره هو، وقد صدرت مجموعته الأولى في بداية الستينات، طبعها على نفقته، ولم توزع إلا بضع عشرات من النسخ، ثم إنه قام بتفصيل رواية لمسابقة أدبية ما، أي أنه كتب رواية بالطلب. وهذا لا يقدم عليه كاتب موهوب يحترم نفسه!! بل إن أدب الكاتب المتجرئ يوضع بأكمله داخل ركن صغير من أركان عالم نجيب محفوظ الهائل.. ثم هو واسع الانتشار بصوره الملونة وأخباره وأحاديثه المستمرة عن نفسه (1) .

ولعل الهدف من سرد هذه الحادثة القولية – إن صح التعبير – هو بيان أن مصادرة الرأي عادة أدبية مصرية، آن لنا أن نتخلص منها لأنها إحدى مسببات التطرف والجمود معاً.

_ 2 _

وقبل الدخول في تناقضات الرمز والمثال في رواية "أولاد حارتنا" ينبغي أن نشير إلى مقدمة الدراسة التي اتسمت بالتعميم الذي يخل بالقضية – مصادرة الرأي – وبالحدة في التعبير وبافتقاد الفكرة لدلالة المراد منها أحياناً.

وأول ما يجبه القارئ القول بأن المصادرة هي الكتب التي تحترم الإنسان لاعتمادها على العلم منهجاً، ولمخاطبتها العقل الإنساني، وهي مقولة تحتاج إلى مراجعة، لأن المصادر من الأعمال وإن بدا الاجتهاد العقلي واضحاً فيه، فإنه موجه بالفعل إلى منطقة الوجدان في الذات البشرية لاستنفار ما بداخلها لتعديله أو تغييره وفق المنهج المطروح، خاصة وأن ما يُصادر يمس هذه المنطقة روحياً ودينياً.. كما أنها تشير إلى أن الكتب التي تخاطب الوجدان – ومنها العمل الإبداعي الذي لم يقل أحد عنه إنه يخاطب العقل فقط – لا تحترم الإنسان. ثمة جانب مهم في الذات البشرية يساهم في تشكيل القيم وتكوين المفاهيم وصياغة الفرد، ومن ثم تصبح المقولة الثانية من أن المؤسسات الدينية تعارض العقل – حين تلجأ إلى المصادرة – غير ذات بال لأنها لا تتفق مع الطرح العقلي نفسه .

وهل من العيب أن نقول أن من حق المؤسسة مراجعة – وليس مصادرة – الجانح من القول مثلما تقوِّم بعض المؤسسات الأخرى الجانح من السلوك؟. وهل موضوع مهم كهذا يلمس لمساً، ويُتساهل في تناوله، مما يشي بإدانة الكاتب وتهكمه أيضاً!؟ وللأسف انساق كاتب المقال وراء

المقولات الضخمة حول تعويق الإبداع، وطمس العقل المستنير وتحجيم الفعل التنويري مما يدخل في مجال الإرهاب الفكري، وإن جاء "رافلاً" في ثوب العورة " المزركش" عن الحرية.

ومن مظاهر هذا التساهل في الطرح ما قاله عن "الإسلام وأصول الحكم"؛ إذ يرى أن المصادرة جاءت لمجرد – كذا!! – أنه ذكر أن النبي (ﷺ) حكم كملك حكومة على نسق الحكم القبلى فيما قبل الإسلام". وإذا كان ثمة غلاف عقلي في تحليل النصوص وتأويلها حول الحكم والخلافة والشريعة والعدل، والنبوة، والملك، السياسي والتنظيمي – ونستطيع أن نحصي عشرات الكتب التى تناولت هذه القضايا – إلا أننا يجب أن نتحفظ كثيراً حين يخالف الرأي نصاً لحاجات الإنسان من فعل، أو قول، أو مطلب.

ولقد نفى القرآن الكريم هذا الادعاء نفياً تاماً، قال تعالى: "قل لا أقول لكم عندي خزائن الله ولا أعلم الغيب ولا أقول لكم إني ملك إن أتبع إلا ما يُوحى إليَّ، قل هل يستوي الأعمى والبصير أفلا تتفكرون" الأنعام آية **50** .

فمحمد ﷺ نبي ورسول تحمَّل عبء رسالة ضخمة، ولم يتحدث القرآن عنه إلا بكونه نبياً رسولاً. ومعروف أن الله يصطفي من البشر ملوكاً لهم حقوق مَلكية، كطالوت، كما يصطفي أنبياء ورسلاً، كما يصطفي النبي الملك كسليمان عليه السلام، ولم يحدث في السيرة أن أحداً شبَّه حُكم الرسول بحُكم الملك، وهو افتئات على النص والسيرة معاً. (إذ

لم يثبت عن القرآن الكريم أن محمداً صلى الله عليه وسلم كان الملك أو النبي الملك. والثابت الذي لا يقبل الجدل أن القرآن ظل ينعته حتى الوفاة برسول الله) (2). كما أن التاريخ يُجمع على أن النبي قد رفض ما عرضه عليه الملأ من أهل مكة من تمليكه إن أراد مُلكاً، في مقابل تركه للدعوة، ولكنه أصر ورفض وقال قولته الشهيرة: "والله لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر ما تركته أو أهلك دونه".

أما إسقاط الإجازة عن مؤلف الكتاب وعزله من القضاء فهو داخل ضمن تدخل السياسة في الدين، وهو موضوع شرحه يطول. فضلاً عما ورد في الكتاب من قلب للحقائق والنصوص..

وما قاله عن طه حسين يدخل في باب التساهل أيضاً، بما يوحي بإدانة للفكر الديني ولعقل المتلقي أيضاً. ولقد صدم طه حسين العقل العربي حين قال: "وأكاد أشك أن ما بقي من الأدب الجاهلي الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً ولا يدل على شئ ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة للعصر الجاهلي". وهو رأي وليس بجديد فلقد قال به بعض القدامى من النقاد، وكذلك بعض المستشرقين. ويرجع طه حسين فيما يرجع من أسباب الانتحال أن القصص والأخبار أضفت صفات أسطورية على بعض الأنبياء – كإبراهيم وإسماعيل – مما جعله يتوهم بعدم وجودهم أصلاً (3)، ولقد تخفف المؤلف من آرائه كثيراً فيما بعد. وصدر الكتاب تحت عنوان "في الشعر الجاهلي"، ولم تستمر

المصادرة، كما أنها لم تقف أمام النقد الأدبي، وتأليف الكتب للرد عليه، بل كانت سبباً لتكوين ظاهرة ثقافية رائعة لم تحظ مصر بها كثيراً..

ولم يتنبه كاتب المقال وهو يتحدث عن "مقدمة في فقه اللغة العربية" إلى المنهج المغلوط الذي يحتوي الكتاب. ولا نقول القصد السيئ. إذ تناول قضايا فكرية وحضارية ودينية وتاريخية بعيدة كل البعد عن "جذر اللغة العربية".

ومما قاله لويس عوض – مثلا – عن إعجاز القرآن ينبئ عن القصد، إذ شكك فيه، وادعى أن الإعجاز وهم وخرافة، كما يقول أن إعجاز القرآن " يعطي قداسة خاصة أو شرفاً خاصاً للغة العربية التي نزل بها القرآن وبالتالي يسبغ على العرب أصحاب هذه اللغة امتيازاً خاصاً أو سيادة خاصة بين كافة المسلمين تؤهل العرب دون غيرهم لحكم العالم الإسلامي واستعماره" (**4**) .. كما يرى لويس عوض أن لغة السيف هي التي فرضت على المسلمين أن يقولوا إن لغة القرآن هي معيار الصحة والخطأ . وغير ذلك كثير .. مما لا يرتبط بفقه اللغة، أو بجذور الألفاظ! إنما هو مسوق بتوجه فكري محدد!! وهو أمر استفز كاتباً كرجاء النقاش – مع ما هو معروف عنه اقترابه من لويس عوض – أن يرفض الكتاب جملةً وتفصيلاً، إذ قال: "فالكتاب في النهاية هو دفاع علمي (كذا) عن وجهة النظر المعروفة عن الدكتور لويس عوض والتي أرفضها كل الرفض جملةً وتفصيلاً وهي وجهة النظر التي تقول إن الحضارة العربية بآدابها

وفلسفتها وعلومها ولغتها وعمرانها وكل شئ فيها ليست حضارة أصيلة، إنما هي حضارة منقولة عن الغرب" (5).

أما من قرأ رواية (مسافة في عقل رجل) فلقد استفزه فيها الجرأة الشديدة على المقدسات الدينية وعلى الأشخاص ومجريات الحوادث.. والضآلة الضئيلة للإبداع فيها. وتلك قضية حديثة الطرح يعرفها القارئ. ولكن أصحاب الصيحات "الحنجورية" على رأي محمود السعدني قد حملوها على ألسنتهم، شاهرين سيف الإدانة الخشبي ومنددين بالقمع الذي يحد من الحرية والإبداع ..

ولست مع الكاتب في ذكره لسبب المصادرة لرواية "أولاد حارتنا" متعللاً بأن السبب هو موت الجبلاوي الذي ترمز به الرواية إلى "الذات العلية". وهي فكرة مادية جانحة ومرفوضة بأي مقياس عقلي ووجداني، ولقد برزت الفكرة في الفلسفة المادية القديمة وأعلى من شأنها حديثاً الفيلسوف نيتشة. وعلاوة على هذا القول الخطير فإن الرواية رمزية مقنعة في فكرها ورصدها للحوادث ومسيرة الحياة، وجرأتها الواضحة على كل ما هو مقدس، بدءاً من الله ومروراً بالأنبياء والرسل، مع قلب الموضوع وإلصاق صفات دونية لا تليق بالأنبياء.. إذ أن المعنى العميق من الرواية هو إزاحة الدين من السياق المؤثر في حياة البشر، إلى سياق آخر تعلي فيه الرواية من شأن العلم ونتائجه. ومن ثم جهر كاتب المقال برأيه فقال : "أما الموت الحقيقي لها – أي الرواية – فكان من جانب الحركة الأدبية والنقدية، فلا يقتل العمل الأدبي إلا المباشرة".. كما أعلن

في وضوح أنه "إذا كانت الأصول موجودة (التوراة، الإنجيل، القرآن) فما قيمة النسخة المقلدة". فهل صحيح أنها مجرد نسخة مقلدة، أم أنها مُحرَّفة أيضاً!.

_ 3 _

في الأعمال الروائية التي تتخذ من تاريخ الأنبياء مادة لها تعج بالحياة والحركة، وتشي بالتناقض وتثري بالأفكار، وتتفاعل بالصراع، وتحتدم كالملاحم، وتسقط ما شاءت أن تسقط، وتبرز وجهة النظر المستترة – كالجدل مثلاً – وراء تطور الأجيال، واستيلاد المعنى الكلي من حركة الصراع بين: الحق والباطل، العدل والظلم، الحرية والقهر، الإيمان والكفر.. في واقع إنساني يتصف بكل هذه المعاني.. يجب ألا تنحرف عن المضمون، وعليها التزام أخلاقي أن تُبقي على القيم والرموز الكلية بما تمثله من معانٍ مثالية سامية، تتجسد في الواقع سلوكاً وقيماً وآداباً، تسعى إلى صلاح الذات والمجتمع معاً، وتشف في النهاية عن المعنى العظيم الذي يختزل تلك القصص جميعاً في عمل واحد..

وينتفي ما يمكن أن يتردد من أن الفعل يتضمن قيداً على حرية المبدع، طالما ارتضى أن يتناول هذا النوع من الكتابة، وما دام أباح لنفسه أن يفيد إفادة كلية من تلك المادة الفنية، التي لم يكن له فضل إيجادها أو خلقها إبداعاً، وإن جسدها واقعاً عصرياً يتكشف من خلال أحداثه الرمز الكلي المراد التعبير عنه، دون أن يصادر، أو يغيِّر في جوهر المرموزات..

ولا شك أن الإقدام على مثل هذا التناول تكتنفه محاذير كثيرة، أخطرها تفسير الرموز تفسيراً معاكساً لما هو حقيقي، لأن الإفادة من الحقائق تختلف عن الإفادة من الفولكلور الشعبي مثلاً، أو من الأساطير.. وعلى هذا فلقد (أصبح الجميع يخشون الاقتراب من هذه الكنوز العظيمة "قصص الانبياء"، خشية الوقوع في المحاذير. وحين استوحى الأدباء في العصر الحديث تراثهم القديم في أعمال أدبية رمزية، ابتعدوا عن هذه القصص واتجهوا إلى شخصيات أخرى معظمها مستوحى من التراث أو الأساطير القديمة) (**6**) .

والكاتب الكبير الأستاذ نجيب محفوظ اختزل ذلك كله في رواية واحدة هي "أولاد حارتنا"، ومعروف أن الرواية كُتبت بعد فترة انقطاع طويلة بدأت منذ قيام الثورة **1952** وحتى عام **1959**م. سبع سنوات كاملة توقف فيها إبداعه عند الثلاثية، ثم بدأ بعد هذا الانقطاع التأملي مشروعه الروائي الكبير والتجدد بهذه الرواية.. ولعلنا نتذكر أن فترة نشر الرواية مسلسلة بالأهرام كانت فترة يتم التحضير فيها إلى الاتجاه الشمولي ثم إعلانه وسيطرته على أجهزة الإعلام والتربية والثقافة، ونفي أو تضئيل الفكر الحر والديني معاً؛ مما جعله يملأ الساحة كلها، وأضحى الهدف العقلاني موجهاً إلى منطقة الوجدان في إلحاح متواصل!!

ونحن إذ نرصد زمان الإبداع دون إدانة فلكي نرى السياق التاريخي الذي ظهرت فيه الرواية.. ولا يختلف أحد على أن الإطار المرجعي للكاتب الكبير يتمثل في جزء كبير منه في دراسته للفلسفة وللمذهب

الطبيعي، وتأثره أيضاً بآراء سلامة موسى، وهو أحد رواد حركة التنوير بما يكتنفها من تمرد وجرأة؛ فنجيب محفوظ – إذن – (قد تأثر بأفكار سلامة موسى الأساسية تأثراً حاسماً، وأعني الفكرة الاشتراكية ونظرية التطور وحرية المرأة والأدب الملتزم) (7) .

والرواية عمل تاريخي ملحمي مصوغ على مستوى الرمز الكلي صياغة أدبية منذ الخلق الأول وحتى عصر التنوير الحديث، وتتضمن الرواية رموزاً مثلية – إن صح التعبير – والتاريخ مصدر هائل للكاتب الكبير قديماً، وحديثاً هو منبع غزير وغني، وهو يحمل في زحمة السير خطورته إذا ما تلون الاستدعاء التاريخي بلون مغاير لموضوع حركة التاريخ الحقيقي والممثل في الرموز الكبرى، أو رضخ في تعسف لاتجاه فكري ما؛ مما يجنح بالعمل إلى أن يكون إطاراً للفكر المقصود.

ولقد سُئل نجيب محفوظ عن الواقعية الجديدة عام 1962 وعن إفادته التاريخية فقال: (الباعث على الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها، فأنا أعبر عن المعاني الفكرية بمظهر واقعي تماماً) (8) .

ولقد خضعت الرموز المثلية في الرواية لفكر الكاتب ورؤيته ومرجعيته الفكرية، دون أن تلتزم بما ورد في الحقيقة. وتتأكد المغايرة فيتحطم المرموز الديني ويفرغ من جوهره.. في إتقان حرفي باهر. وليس ذلك عيباً. وسرد روائي واضح. كأنما يخشى ألا يُفهم. يربط بين الأحداث والأشخاص ربطاً محكماً يشي بوجهة النظر، فتتحول الرواية إلى رواية

مقنعة، تقنّع التاريخ كله وتواريه رمزاً ولفظاً وسياقاً، مما يعني أن القراءة للنص الروائي تصبح ذات بعدين بحيث يقارن المتلقي بين ما يقرأ وبين ما يقابله تاريخاً في النص المقروء.. مما لا يخفى – كما قال كاتب المقال – على تلميذ في مستوى تعليمي أولي..

وإذا كان الكاتب يلجأ إلى التاريخ كحيلة فنية حين (لا يتمكن من قول ما يريده مباشرة خصوصاً إذا كان هذا القول يمس وضعاً قائماً تحرص السلطة على ألا يمس، ومن ثم ينتقل بالعمل الأدبي إلى زمان آخر أو مكان آخر) (**9**).. إلا أنه لا يحق له قلب الحقائق أو تغيير الثوابت.. ويضحى التاريخ له وصانعوه مداناً ومتهماً، وتتحول الحركة الدينية من خلاص إلى عبء، ويصير المضمون النهائي الذي يختزل حركة الأنبياء كلها هباء. ويتبدى ضوء الخلاص في طرح ذلك كله، والاتجاه نحو فكر آخر يعلي من العلم وأبحاثه ومعامله.. وجاء ذلك اعتقاداً واهماً في أن المجاز قد يستر هذا التوجه ويقنع وجهة النظر.. انطلاقا من أن الرواية المجازية "تشاد في المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية، بين الوجود والماهية، بين العالم المعاش وعالم الفكر المثالي.. إن الرمز الثابت والمقصود يكوّن فيها صلة الوصل بين الأفكار وعالم الظواهر) (**10**)

_ 4 _

وتجدر الإشارة إلى ملاحظة سجَّلها واحد من النقاد الأكاديميين، حين لاحظ أن عدد فصول الرواية تبلغ **114** فصلاً (بعدد سور القرآن الكريم)، كما يشعر بأن التماثل الحسابي هدف مقصود ولم يأت صدفة

عارضة.. ثم يرى "إن القوة الدافعة خلف كل الأشياء لا تكمن في إحساس الإنسان بحاجته الملحة إلى عون الله بقدر ارتباطه بالقهر الاجتماعي) (11)

والعبرة كما يقول كاتب المقال بصدق بما هو مدون على الورق ووصل إلى القارئ فعلاً.. ومع أن الرواية تحتوي على رموز كثيرة ومتنوعة إلا أننا سنلقي نظرة إلى الرمز الأدبي "ومثاله" الديني مكتفين بالرموز الكبرى وبتسجيل ما ورد في الرواية وما يعارضه من النص الديني.. دون أن نتعرض لبداية الخلق، أو نتناول رمزَي: أدهم وجبل / آدم وموسى.. لكفاءة المقال السابق ذكره في تحليله ورصد أبعاده وتسجيل تعارضاته .

الجبلاوي / الله

تقول الرواية عن الجبلاوي: "هو لغز من الألغاز ضرب المثل بطول العمر، اعتزل ولم يعد أحد يراه". وتقول أيضاً "رفع الجبلاوي رأسه صوب نوافذ الحريم: طالقة ثلاثة من تسمح له بالعودة، أي تسمح لإدريس". وتقول أيضاً على لسان إدريس: "إنني عدت قاطع طريق كما كان الجبلاوي"

وتقول أيضاً: "كلما ضاق أحد بحاله، أو ناء بظلم أشار إلى البيت الكبير وقال في حسرة: هذا بيت جدنا.. جمعنا من صلبه".

وغير ذلك كثيراً لو سجلنا كل ما ورد – إحصائياً – عن الجبلاوي.. وكل ما نخرج به من رمز الجبلاوي، أن العمل الفني – أولاد حارتنا – أنشأ صفات بالله وعلاقات ضالة باطلة، فضلاً عما سبق قوله عن موت الجبلاوي/ الإله، مما يعني تعارضاً واضح الدلالة بين الجبلاوي/ الفن، وبين الله / الدين (*) ..

والنص الديني ينفي ذلك كله، ويكشف المغالطة الفنية من إفراغ المرموز المجرد من كماله ووحدانيته، وجلاله، وتعاليه.

قال تعالى: {قل هو الله أحد. الله الصمد. لم يلد. ولم يولد. ولم يكن له كفواً أحد}. صدق الله العظيم (الإخلاص)

وقال تعالى {وقالوا اتخذ الرحمن ولداً. لقد جئتم شيئاً إدًّا. تكاد السموات يتفطرن منه وتنشق الأرض وتخر الجبال هدًّا} صدق الله العظيم (مريم 88 –92)

والقرآن الكريم يشير إلى كنه الذات الإلهية في مواضع عديدة، منها مثلاً، قوله تعالى:

"لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار" (الأنعام 103)

"فلا تضربوا لله الأمثال" (النحل 74)

"عالم الغيب فلا يُظهِرُ على غيبه أحدًا. إلا من ارتضى من رسول" (الجن 26/ 27)

هو ثمرة لقاء – هكذا تقول الرواية – بين شافعي النجار وزوجته عبدة، يدعو تطهير النفوس عبر مداواة الأرواح.. يتزوج من ياسمين، وكان زاهداً في المتاع فلم يقربها (ضعف في الباه).. وتلاقت ياسمين مع بيومي الفتوة وخططوا لقتله، ثم أخرجه الجبلاوي من قبره وحمله إلى قصره .

والمسيح عليه السلام، لا هو ثمرة زواج، ولا هو تزوج، وإنما هو ترديد لما أشاعه اليهود عنه، بحيث يصبح الفكر العبراني يلاحقك كما يرى كاتب المقال في سطور الرواية وأنها صدى لما سطره العبرانيون.

تقول السيدة مريم البتول، وقد بُشِّرتْ بالمسيح: قال تعالى: "قالت ربي أنَّى يكون لي ولد ولم يمسسني بشرٌ قال كذلكِ الله يخلق ما يشاء.." (آل عمران 47)

وقال تعالى: "قالت أنَّى يكون لي غلام ولم يمسسني بشر ولم أكُ بغيًا" (مريم : 20) .

وقال تعالى: "إذ قال الله يا عيسى إنّي متوفيك ورافعك إليَّ ومطهرك من الذين كفروا" (آل عمران 55)

وقال تعالى: "وما قتلوه وما صلبوه ولكن شُبِّه لهم" (النساء 157)

قاسم/ محمد

ولد في أفقر الأحياء.. عاش يتيماً، كفله عمه زكريا بائع البطاطا.. عمل بالرعي ثم تزوج من قمر الثرية، ويبلغه قنديل (جبريل) باختيار الجبلاوي له لرفع الظلم.. ويقول قاسم: (إذا نصرني الله فإن الحارة لن تحتاج إلى شخص بعدي).. ويترك الحارة مهاجراً ويستقبله أتباعه قائلين: "يا محني ديل العصفورة".. ويردد قاسم: "هنا يعيش الجبلاوي.. أوقافه تخصكم جميعاً، وهي تخصكم جميعاً على قدم المساواة.. لن تكون هناك أتاوة تُدفع إلى طاغية". ولم ير الجرابيع. أتباع محمد (أهل مكة) نموذجاً مثله.. وأعجبت به الحارة لحبه للنسوان.. وتصف الرواية عرس قاسم فتقول: "دارت أقداح البوظة وعشرون جوزة، وتعالت الآهات من الأفواه المخدرة.."

وفي الرواية يسأل قاسم يحيى العجوز: "هل يمكنني أن أصبح مثل رفاعة؟" فيسخر منه قائلًا: "كيف وأنت مولع بالنساء.. وتتصيدهن في الصحراء عندما تغيب الشمس"

ولا أدري كيف تعاطى الأنبياء كل هذا الكم من الحشيش في الرواية وحتى لاحوا مغيبين تماماً. وهم يحملون همَّ رسالة كبرى تسعى إلى التغيير نحو الأكمل والأروع والأفضل!!

قال تعالى: {النبي أولى بالمؤمنين من أنفسهم وأزواجه أمهاتهم} (الأحزاب **6**)

وقال تعالى: {وما كان لمؤمن ولا مؤمنة إذا قضى الله ورسوله أمرًا أن يكون لهم الخِيَرةُ من أمرهم} (الأحزاب 36)

وقال تعالى: {يا أيها النبي إذا جاءك المؤمنات يبايعنك على ألا يشركن بالله شيئاً ولا يسرقن ولا يزنين ولا يقتلن أولادهن ولا يأتين ببهتان يفترينه بين أيديهن وأرجلهن ولا يعصينك في معروف فبايعهن} (الممتحنة12)

قال تعالى: {يا أيها النبي قُل لأزواجك وبناتك ونساء المؤمنين يدنين عليهن من جلابيبهن ذلك أدنى أن يعرفن فلا يؤذين} (الأحزاب 59)

وقال تعالى: {إنك لعلى خُلُقٍ عظيم} (القلم 4)

وقال ﷺ {أدبني ربي فأحسن تأديبي}

وقال تعالى: {إنَّا كفيناك المستهزئين} (الحجر 95)

لقد أساءت الرواية إلى الأنبياء الذين هم الصورة المثلى للكمال الإنساني والمعصومون من الخطأ، ويرون مظاهر الله في الجلال والكمال والقدرة والعظمة والحكمة والرحمة.

السحر/ العلم

تقول الرواية على لسان أحد الأشخاص: "لا شأن لنا بالماضي ولا أمل إلا في سحر عرفه، ولو خيرنا بين الجبلاوي والسحر لاخترنا السحر"

قال تعالى: {قل انظروا ماذا في السموات والأرض} (يونس 101)

وقال تعالى: {إنَّا كل شئ خلقناه بقدر} (القمر)

وقال تعالى:{ ولقد خلقنا الإنسان ونعلم ما توسوس به نفسه} (ق16)

إن الفكر البشري مدعو للتدبر والتفكر والاعتبار والانفكاك من قيود الخرافة وتحريره من قيود الكهانة. "وما من دين وجَّه النظر إلى سنن الله في الأنفس والآفاق، وإلى طبيعة هذا الكون وطبيعة هذا الإنسان وإلى طاقاته المذخورة وخصائصه الإيجابية كالدين الإسلامي..." (12)

عرفة/ العلم

هو ابن جحشة العرافة. يقول عن نفسه: "أنا عندي ما ليس عند أحد ولا الجبلاوي نفسه.. عندي السحر". ويقول معلقاً على قدرة الجبلاوي: "ونفس الشئ بالنسبة للسحر إنه الآخر قادر على كل شئ".. ولعل أغرب ما قامت به الرواية، مما لا يغيب على عقل المتأمل المدرك، إنها وصفت عرفة بالابتعاد عن المخدرات، وأنه لا يتعاطى الحشيش، حتى لا يغيب وعيه، ولا تتخدر مداركه، ولا تأخذه الأوهام.. لأن ما يقوم به (العلم) يحتاج إلى اليقظة والوعي وحدة البصر والمشاهدة.. في حين أنها وصفت أهل الحارة برموزها الدينية بأنهم يتناولون المخدرات، ويشربون الجوزة ويحششون!!

وهل يكون مجانباً للصواب لو رددنا القول الذي يرى أن ذلك كله "يرمز إلى أن الدين والإيمان بالله تعالى قد استنفد أغراضه وانقضى عهده، ولا أمل فى عودته، لأن الموتى لا يعودون إلى الحياة.. وموت الإله أو انقضاء وانهيار الدين السماوي حدث على يد العلم الدنيوي الملحد المادي" (**13**) .

ونختم هذه الجزئية – دون تعليق – بما قاله الكاتب الكبير بعد فوزه بجائزة نوبل عبر حوار معه عن الحرية والفن: "لا حياة للفن إلا فى ظل الحرية وأي نظام يقوم على قهر الرأى مهما سمت أهدافه فإنه يكون عبئًا على الفكر والفن والأدب، ولذلك نستطيع أن نقيس مستقبل الفكر والفن والأدب بانتشار الديمقراطية"!! (**14**) .

ملحوظة سريعة:

غضب كاتب المقال حين تبين له أن الرواية قد شوَّهت صورة المصريين مواطنين وقادة في صراعهم مع جبل/ موسى.. وتساءل لماذا يتطوع كاتب مصري ليعيد تدوين كتابة تاريخ العهد القديم، فى حين أن مواطنة أيرلندية أقامت دعوة لمنعه من التداول لما فيه من عداء للمصريين، ومع هذا الغضب، فإنه لم يشر من قريب أو بعيد إلى المفسدة التى لحقت بالأنبياء وألصقت بهم صفات لا تليق بنبى يحمل رسالة، ولأضع تساؤلي على نمط تساؤله: لماذا يتطوع كاتب مسلم ليسيئ إلى الأنبياء جميعاً؟.. وقد قال برنارد شو عن محمد صلى الله عليه وسلم: "إنني أعتقد أن رجلاً

كمحمد لو تسلَّم زمام الحكم فى العالم لنجح فى حكمه ولقاده إلى الخير وحل مشكلاته على وجه يكفل السلام والطمأنينة والسعادة المنشودة".

انتهى، وعلى الله قصد السبيل...

الهوامش:

(*) المقال كتبه الأستاذ طلعت رضوان، أثبت فيه أن الرواية صياغة دينية للخلق الأول ولمسيرة الأنبياء جميعاً، وأشار إلى أن الرواية اعتمدت فى سرد أحداثها وملامح شخوصها على الإسرائيليات اعتمادًا كبيرًا. وأنها جنحت بشكل واضح إلى المباشرة، كما مالت إلى الرأي المبثوث فى التوراة وغيرها عن المصريين. وهي أخيراً خاضت فيما لا يجب أن يخاض فيه كموت الإله مثلاً..

(*) لا يختلف أحد حول عبقرية الكاتب الكبير نجيب محفوظ وتفرده فى مجال الإبداع الروائي وشموخه الذي لا يُبارى وجهوده الكبرى في تأصيل الفن الروائى والخروج به إلى العالمية، ولكنني فقط ذكرت ما ذكرت لأنوه عن عيوب الحوار الذي يأتي متصادمًا دائمًا، مما يؤدي إلى التجريح والإرهاب والإسقاط، مما لا يخدم القضية نفسها.. وأود الإشارة إلى أن الكاتب الذي أبدى رأيه، وهو ليس غُفلًا، كما قيل هو واحد ممن لمعتهم صفحات الأدب، وأطلقوا عليه لفظ الكاتب الكبير، كلما صدر له كتاب، أو تُرجم له عمل، أو عُقدت له ندوة، ثم يأتون ليصادروا ما قالوه بالأمس.

(1) أُنظر جريدة الأخبار 10/ 1992/6

(2) أُنظر "مفاهيم قرآنية" د. محمد أحمد خلف الله. فصل "النبوة والمُلك". والمؤلف معروف عنه جرأته في طرح القضايا الدينية، وما كتابه عن قصص القرآن ببعيد، ولكنه في هذه الجزئية كان أمينًا تمامًا مع النص والعقل معاً.

(3) أُنظر "مصادر الشعر الجاهلي" د. ناصر الدين الأسد، وكتاب "الحياة العربية من الشعر الجاهلي" د. أحمد الحوفي.

(4) أُنظر "دحض مفتريات" د. البدراوى زهران (ص 38)، وهو كتاب تتبع فيه المؤلف كل آراء لويس عوض في "فقه اللغة" مفنداً إياها، ومؤلف الكتاب عالِمٌ في اللغة وعلم الأصوات..

(5) المرجع السابق: ص 18

(6) مجلة الفيصل عدد يونيه 92 "استلهام القصص الديني" د. عبد الحميد إبراهيم.

(7) مجلة القاهرة ديسمبر 1988، د. غالي شكري. "يوميات الفرح"..

(8) الجمهورية مايو 62 وانظر "الروائيون الثلاثة" يوسف الشاروني.

(9) أُنظر فصول مارس 1982 "الروائي والتاريخ" د. سامية أسعد.

(10) تاريخ الرواية.. ألبير يس ص 408 .

(11) مجلة القاهرة سبتمبر 1988 د. جمال عبد الناصر.. "الروائي المتفرد"

(*) لقد وصل التناول إلى حد من التجرؤ يتضح في قول قدري/ قابيل: "أصبح للجبلاوى العظيم حفيدة عاهرة، وحفيد قاتل"، والرمزيات تضع الرواية فى موقف حرج تماماً. وتتبدى الخطورة في الإقبال المريض على أعمال الكاتب الكبير.

(12) خصائص التصوير الإسلامي، سيد قطب ص 58

(13) "كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا" عبد الحميد كشك 342 .

(14) آخر ساعة 19/ 10/ 1988

(*) في هذه الآية من سورة الأنعام يؤمر الرسول صلى الله عليه وسلم من ربه أن يقدم لهم – أي المشركين – نفسه بشراً مجرداً من كل الأوهام التي سادت الجاهلية، فهو لا يتبع إلا الوحي ولا يقعد على خزائن الله ليغدق منها، ولا يملك مفاتيح الغيب، ولا هو ملك روحاني إنما هو بشر رسول "إنها عقيدة مجردة من كل إغراء لا ثراء فيه ولا ادعاء.. إنها عقيدة يحملها رسول.. وعقل إنسان قادر على تلقى الوحي.. أما إذا استقل بذاته بعيداً عن الوحي فهو والضلال وسوء الرؤية.. (الظلال جـ2) 1097 .

الحل والربط

رواية لعادل كامل

قراءة في رواية "الحل والربط"

خبيئة عادل كامل الجديدة

تمكنت دار الهلال من أن تبعث إلى الوجود عملاً أدبيًا رائدًا قام بتأليفه الكاتب الرائد عادل كامل، واستطاعت بذلك أن تعيد إليه بريقاً يستحقه قبل أن يفارق الأدب ويختفي في رداء المحاماة. وإذا كان قد مر على اعتزاله نصف قرن تقريبًا فإن هذا الكشف الأدبي يعيده متألقاً موضوعاً وأداةً وفكرًا.. ولقد تشكك عادل كامل في دور الأدب وجدوى الإبداع. وكان يرى أن مصر تحتاج إلى الفعل.. ما دام القول لا يغيِّر كثيراً مما يحدث في الحياة، مع أنه كان يؤمن بدور الأدب كرسالة جليلة قرر أن يتحمل أعباءها ونتائجها. وكان يرى أن الصدق هو جوهر الرسالة مما يجعلها تبتعد عن الدعائية والغوغائية. ولقد كان مؤمنًا بمقولة ديهامل: "قاوم لأنك ستغرى وحافظ على هذا المسلك زمناً طويلاً (1). وإذا كان "مليم" قد أخذ بهذه النصيحة إلا أن عادل كامل لم يأخذ بها فلم يواصل رسالته في عالم الأدب.

وروايته "مليم الأكبر" تعتبر أول عمل فني كبير في أدبنا الحديث "برز فيه الوعي السياسي والاجتماعي على النحو الذي يلح دعاة الأدب

الجديد اليوم في المطالبة به" (2). ولقد استطاع الكاتب من خلال الشخصيتين الرئيسيتين "مليم" و"خالد" أن ينتقد الأوضاع السائدة ويرسم صورة لجدل الصراع الطبقي.

وبدت الشخصيتان كما لو كانتا نمطين متضادين، فحين فشل مليم الأكبر حوّل فشله إلى خطة عمل ونجح. أما خالد حامل الشعار فقد أسلمه فشله إلى مزيد من القول والضياع. "ذلك أن مليم قد تعلم من سجنه ومن اضطرابه في الحياة الدرس الذي لم يكن خالد قد تعلمه بعد: درس المماشاة وقبول الواقع" (3) ومن ثم يصبح مليم وجيهًا ويحظى بالمكانة على حين تقبض العزلة على خالد ويغرق في وحدته.

وإذا كانت رواية عادل كامل "مليم الأكبر" علامة مميزة في القص المصري فإن مقدمتها التي كتبها بما اكتنفها من رؤى متجددة لا تزال بالرغم من بعدها الزمني "بياناً حداثياً باقيًا يضئ ويؤكد وحدة الفنون والآداب وحرية الكاتب والفنان في ارتياد أفق جديد" (4)، ومن ثم كان احتفاء النقاد جميعاً بهذا العمل المميز.

ولقد نال عادل كامل الجائزة الأولى من مجمع اللغة العربية عام 1943م عن روايته "ملك من شعاع" كما نال نجيب محفوظ في هذه المسابقة الجائزة الثانية عن روايته "كفاح طيبة"، ولعل ذلك يؤكد قدرة عادل كامل الأدبية.

ورواية "ملك من شعاع" تدور حول إخناتون الذي غيَّر عبادة آمون ذات الطابع الحسي، إلى عبادة الروح أو القوة الكامنة فى أشعة الشمس مصدر الحياة. ولقد عرض الكاتب لحياة إخناتون منذ طفولتة حتى ولايته خلفاً لأبيه أمنحتب الثالث. ولقد ركز الكاتب اهتمامه حول حياته الروحية ومجاهدته في اكتشاف حقيقة التوحيد. "ولقد نهج الكاتب في روايته نهج كتاب الرواية التاريخية من حيث الاعتماد على حقائق التاريخ ثم ملأ فجواتها بأحداث خيالية تتسق مع قيم العصر وظروفه" (**5**)، كما أنها تستند إلى قواعد السلوك البشري العام. ولعل اقتراب الفن الروائي من الواقع دفع كاتب الرواية التاريخية إلى الإفادة من هذا الواقع، بل معالجة قضايا هذا الواقع المعاصر من خلال التصوير التاريخي. وكان الكاتب في هذه الرواية داعياً إلى الإسلام منفرًا من الحرب ومتأثرا بالويلات التي نتجت عن الحرب الثانية "سئم القتل والقتال وتاقت نفسه إلى الإسلام، ومن هنا كان توجهه إلى إخناتون يحاول أن يجد في روحانية دعوته معنى للسلام" (**6**)

وهكذا شغل الهم الخاص والعام اهتمامات الكاتب ووضع نفسه في إطار كلي مع متغيرات الحياة، ومارس إبداعه داخل هذا الإطار الإنسانى روايةً ومسرحاً وقصةً قصيرة..

ومن ثم جاءت روايته "الحل والرابط" بمثابة اكتشاف وتواصل لهذا العالم الروائي الزاخر بالرؤى والأحلام، وهى رواية تتخذ من الشكل السينمائي إطارًا تشكيلياً. ورواية (الحل والربط) (**7**) تتضمن من المشاهد

اثنين ومائة مشهدًا تعج بالحياة والحركة والمتعة. وتتواصل هذه المشاهد في تتابع متقن يتسم بالعمق والتحليل والتنامي مع داخل الذات والإفادة من مساحة المكان وجمالياته؛ مما يدفع الحدث إلى نهايته الموضوعية، ويساعد في كشف أبعاد الشخصية المحورية نفسياً وعقلياً واجتماعياً، ويتيح قدراً كبيراً من المفارقة الواشية بكم من السخرية النابعة من الموقف واللفظ معاً.

ولقد وشت الرواية منذ المشهد الأول بطبيعة الشخصية المحورية في الرواية: شخصية الدكتور معتز؛ فهو طبيب بيطري سعت والدته خديجة هانم إلى أن يكون رمزاً للعائلة؛ فقامت بتدبير الأمر عبر اتجاهين: شراء عزبة تضفي مركزاً ومكانة للأسرة ثم زواجه من ابنة وكيل وزارة حاصل على الباشوية، يدعم مركز ابنها ويساعده في الحصول على درجة الباشوية حلم الأم. ولم يعترض الابن فأبان عن طبيعته الاستسلامية حيث ترك للآخرين أن يحددوا له مساره "لم يكن يعرف لنفسه أهدافًا واضحة، فترك للمجتمع السائد – ممثلًا في والدته – تحديد أهدفه نيابة عنه" (8).

ولم تكن والدته فى الحقيقة هي الوحيدة التي تحدد أهدافه في حياته مثل عوضين، وفليفل ثم عايدة. ولعل الجملة التي قالها عوضين مترنماً بها وساخراً من الدكتور ومعلقاً على فراق زوجته له وهي "يا خسارة على شبابه. مسكين اتربط"، لعلها تكون مفتتح عالم الرواية ووليجته إلى تحديد بؤرة الحدث الذي يتمثل في مجاهدته جسدياً مع زوجته وفشله معها مما يكرس من ضعف الشخصية وإحساسها بالإحباط والهزيمة مهما حاول

تبرير ذلك نفسياً بأن الأمر يرجع إلى طبيعة التوتر الذي يُشكِّل العلاقة بينه وبين زوجته.

ويسرع الكاتب بالحدث فتقوم الثورة وتقع الأسرة تحت مظلة (قانون الإصلاح الزراعي)، ويُتهم بالرشوة واستغلال وظيفته كطبيب بيطري فيستقيل منعزلاً في قرية بعيدة بعد أن عجز عن التكيف مع العالم الجديد ونظامه الثوري، على حين استطاع غيره ومنهم حماه الذي كان "شيخ منصر" – على حد تعبير الرواية – أن يتحول إلى بوق للنظام الجديد. وتساءل معتز في صوت محزون: "كيف صار وحده كبش الفداء بينما استطاع معظم الآخرين إبدال إهابهم في طرفة عين" (**9**) . وبذلك اجتمع الفشل الذاتي مع الفشل الممثل في المجال الخارجي، وولَّد ذلك عديداً من المواقف الفاشلة التي قصدها الكاتب قصداً، وعينه على السينما ليكشف بعضاً من العيوب السلوكية والشخصيات ذات القدرة العقلية الهابطة والمستغلة.

وتكرست الأزمة التي لازمت الدكتور معتز، وسعى الكاتب إلى أن تحمل المشاهد المتتالية حضور الأزمة – إن صح التعبير – حيث فرضت الشخصية المأزومة حضورها على الشخصيات الأخرى والمواقف المتعددة واستفادة الكاتب من فن الحركة الذي "راح يقدم للرواية فرصة جديدة لتتخلص من الأسلوب المنطقي في السرد ومن إثقال الوصف والسيرة" (**10**). ومن ثم يكتشف القارئ – حين يتمثل أمامه تلك الحياة البشرية

– أن ثمة أزمة تستحوذ على جسد العمل كله وتشكل مساراته وتوجهاته.

..وتتعارض إرادته مع إرادة زوجته ابنة الباشا التي رفضت أن تعيش معه في القرية وطلبت الطلاق متهمة إياه بالعجز، وكانت تشيع عنه "أنه قعيد البيت وليس برجل"، وكانت على علاقة بشاب في المدينة؛ فهجرت زوجها لتلحق برفيقها.

وفي أسلوب يتسم بالسخرية والمبالغة كشفت الرواية المشهدية عن عادات تراثية تتسم بالخرافة والدجل كان لها سطوتها على العقول والمدارك والوجدانات، ويمثل تلك الخرافة والشعوذة الشيخ فليفل، الذي أدرك طبيعة "معتز" الانهزامية وما يتسلط عليه من أوهام، فقام بعلاج الطبيب عن طريق الوصفات البلدية، والبخور، وذبح الأغربة والعصافير، وغير ذلك مما تحفل به مثل هذه الأمور من غرائب خارقة للمألوف. وعبر هذه الوسائط المدهشة كان يطلب الطبيب من هذا الشيخ أن يوجد له الحلول لمشاكله مع نفسه ومع الغير.

ويتبدى مدى ضآلة المدارك العقلية وقصور الرؤية وهشاشة التماسك لدى الطبيب حين عادت إليه زوجتة مرة ثانية بحجة رغبتها فيه، وهي في الحقيقة رجعت لتستر خطأً ارتكبته مع عشيقها حين حملت منه. عادت وادعت حملها من زوجها الذى اتهمته بأنه ليس رجلاً. ولقد تشكك وكاد يصارح أمه بظنونه "ولكنه امتنع خجلاً منه أو كبرياءً" إن صفة الخجل أولى به، كما أن صفة الحماقة بديل للكبرياء. ولكن (فليفل) يقنعه

بأن الحمل منه وأن الأسياد التي تأمره بالحل والربط قادرة على فعل كل شئ. وفي نوبة نفسية مواتية يتكشف الداخل عبر حديث نفسي متسائل يحمل سخرية دامعة: "إذن فالأسياد قد شدت أزري وأنا لا أدري؟ لابد أن أمرا اختلط على فاعل صنع الأحجبة ليست له طريقة موحدة. يالغبائي.. يقينًا إنه كذلك. كيف نسيت تلك الليلة"(11)

ثم تجهض زوجته وتطلب الطلاق وتعود أمه للبحث عن زوجة له. وحين استهوته أمور السحر والشعوذة انقطع إليها وراجع المكتبات للقراءة فى "كتب السحر والسيمياء"، وكان يرى أنه: "لم يعد يحول بينه وبين صنع حجر الفلاسفة إلا اكتشاف معادلة بسيطة) ويتردد على الملاهي ويقع أسير راقصة مدربة يتزوجها عبر مفارقات ساخرة لإيهام الأم أنها ابنة أختها التي رشحتها له ولم يرها من زمان طويل. ثم ينفر منها هارباً إلى عشة الفراخ في الوقت الذي عادت إلى البيت عايدة ابنة خالته، والتي بدا التقارب بينهما ينسج خيوطه ببطء. وتهدده الراقصة ويجبرها الشيخ فليفل "بخزعبلاته" المخيفة على طلب الطلاق. وتطلق الراقصة فضيحتها عن معتز، هذا (الدكتور المخلع).

وخروجاً من حالة الاستسلام عمل الدكتور في الجمعية التعاونية واقترح أموراً منها بناء مدرسة ومستشفى ووحدة بيطرية وشراء قبعات للفلاحين، وحوض سباحة لإنقاذهم من البلهارسيا.. إنه يريد منهم أن ينبذوا المحاصيل التقليدية ويزرعوا الزمام كله ورداً.. وإنه يريد أن ينشئ

معملًا للعطور وتصبح القرية مركز العطور عالمية وأنه سيبتكر صنفاً ويدعوه "أسانس كفر تلباطة" (12)

ولعل التركيب اللغوي المختلط يشي باختلاط في الرؤى والأهداف والمدارك العقلية. وهو نوع من الهجوم على الشخصية. إنها شخصية غير مرغوبة، شخصية مدانة ومستسلمة؛ فمعتز يصاب بخيبة أمل وبإحباط مستمر، وبأن قوى الدجل تحركه حسبما تريد، حتى أن العمل في الجمعية انتهى به إلى أن يلفظ تماماً من المجموع لشرخ عميق قصمه تماماً وفصله عن المجال الذي يعيش فيه. لقد رسم الكاتب شخصية معتز رسماً قوياً ومقنعاً فيه قدر كبير من السخرية. ولقد ساهمت مخيلة الكاتب الحركية في إنشاء مواقف غاية في المتعة نابعة من التضاد بين الذات والمجال. فمن مميزات عادل كامل الفنية استخدمه للمفارقة الساخرة "وسيلة للهجوم على من لا يحب من الشخصيات. وهو في هذا السبيل يلجأ إلى حيلة فنية ألا وهي الهجوم على المبادئ الزائفة"(12) ولعلنا نلاحظ ذلك من خلال العبارات السابقة الدالة على اهتزاز في الشخصية واختلاط في الرؤى والأهداف.

وتتحرك الأحداث مرة أخرى حين ينزل إلى القرية مخبر سري يبحث عن "عايدة" وابنتها، مما أثار الشك من جديد في شخصية عايدة حيث كان معتز يرى أنها وراء موت أزواجها الثلاثة. وتتراكم الأخطاء في الجمعية التعاونية، ويقف حسين الأخ الأصغر ضد معتز الذي اغتصب

منه حقه الشرعي في الميراث، وساعد الفلاحين وأباح لهم الحصول على ما يريدون، فالأرض أرضه والمحصول أيضاً.. ويتوجه بكليته نحو عايدة.

ولقد علم "معتز" بمأساتها الحقيقية وهى أنها قد جاءت إلى خالتها هرباً من مطاردة أهل زوجها السابق المتوفى. فهم يعمدون إلى قتلها بالقسط كما تقول الرواية. إذ رفعوا قضية أمام المحاكم لتسلم الابنة "أمل" ودخولها في حضانتهم. ولقد وحدت المأساة بينهما، ولأول مرة يدرك الدكتور طبيعة المشاعر الإنسانية على حقيقتها؛ فلقد أدرك أن كلا منهما يعيش مأساة حقيقية.. "إنها مثله تشعر بأنها سقطت في قاع الكون، وأن قواه جميعها قد اتحدت ضدها، ولكنها على عكسه قد فقدت شهوة الكفاح، ولم تعد بها رغبة في أن تطفو على السطح من جديد" (14)

وتتحول مشاعر الدكتور نحو أمل؛ فلقد ارتبط بها ارتباطاً نفسياً عميقاً ولم يعد يقوى على مفارقتها أو البعد عنها، مما جعله يحاول البحث عن مخرج من الأزمة، فهو لن يفرط في البنت، وهو لن يمكن الشرطة من العثور عليها. ولم يبق إذن سوى الخروج من القرية إلى مكان آخر بعيد يحس فيه بالأمان على "أمل".

ولعل ارتباط درجة التحول في الشخصية بالابنة "أمل" إنما هو ارتباط شرطي بدون الأمل المعنوي في التغيير، ومن ثم جاء التغيير مزيجاً في طريقه لكل ما له اتصال بعالم معتز القديم الذي كان إشارة على حمقه واهتزازه النفسي وانقياده المرضي.. لقد انفجر المعمل فاحترق كل ما فيه، وطالت النيران مخزون الذرة.. ضاع حجر الفلاسفة وبحثه الأحمق عن المعادن

وتحويلها، واحترقت الذرة التي قمع بها وجدان الفلاحين.. ضاع من يده تاريخه القديم. إنه يحترق أمامه. ولم يعد باقياً له إلا هذا الأمل المتمثل في الابنة "أمل". إنها طريقه نحو فردوس جديد، يتطهر بها، وينتقل إلى درجة أسمى من درجات الحس الإنساني النبيل. لقد كشفت أمل في شخصية الدكتور معتز عن عاطفة نبيلة تجاه الجميع كان قد طمرها الحمق والعناد.

ولعلنا نستطيع إدراك هذا التحول من هاتين العبارتين اللتين وردتا في الصفحة الأخيرة من الرواية. في العبارة الأولى يصرخ معتز فرحاً لأن النيران قد بدأت تتخذ مسارها إلى القرية ككل..

يقول معتز: "ألا هبي أيها الريح هبي.. وأنت أيتها النيران خذي القرية في أحضانك فأشبعيها حرقاً وإتلافاً. لا تتركي فيها جداراً ولا متاعاً. انتقمي لي من هؤلاء الذين قابلوا إحساني بالإساءة"(15)

ولكن الابنة "أمل"، وهي ترى هذه النيران قد بدأت تجتاح القرية، قد بكت حزناً على صديقة لها بالقرية وظلت تنادى بصوت عال يمس الشغاف: زينب.. زينب.

ويقف معتز على هذا المعنى النبيل، فصداقة أمل بزينب صداقة حديثة لا تقارن بعلاقات معتز بأهل قريته التي دامت أزماناً طويلة. ويدرك الحقيقة ويصله المعنى وينساب إليه التحول ويتمتم "أنا أيضاً لي أصدقاء".. ثم نصل إلى العبارة الثانية التي جسَّدت هذا التحول.

"يستعيد وضعه الطبيعي فوق الحصان، ثم يصرخ في صحبه بصوت كالرعد: هلموا نطفئ الحريق".. وينطلق معتز مرة أخرى إلى القرية هو ومن معه ليقوم بعمل عظيم لأول مرة في حياته. عمل عام ينفع الجميع دون أن يكون فيه مظنة الحمق أو الأثرة أو العناد" .

وما بين رؤية النيران وهى تجتاح القرية، وبين الرغبة القوية في إطفائها.. تنصهر الذات انصهاراً شديداً لتخرج ما فيها من معدن إنساني نفيس، إنه معدن حقيقي، كشفت عنه "أمل".. لقد كانت الحافز الشرطي والنفسي للكشف عن هذا المعدن المخبوء في داخل الذات، والذي طمرته سلوكيات فجة ترجع إلى الإنسان حيناً وإلى المجال الخارجي حيناً آخر.

وأثبت عادل كامل بذلك قدرته الروائية حين وضع قبضته الفنية على نموذج بشري كشف من خلاله عن أغلاط في السلوك والتوجه، وعرَّى عبره بعضاً من المبادئ والشعارات التي لا تتلاءم مع طبيعة البيئة والمجال.. وقدم صياغة روائية أقرب ما تكون إلى طبيعة المشاهد السينمائية التي تتسم بالحركة والتأثير والإبهار.

الهوامش:

(*) عادل كامل من أبرز أدباء الجيل الأول في الرواية. ولد عام 1916م وتخرج في كلية الحقوق عام 1936م واشتغل بالمحاماة كتب الرواية والقصة القصيرة والمسرحية.. من أهم أعماله: "مليم الأكبر"، و"ملك من شعاع"، و "ويك عنتر"، و "ويك تحتمس" و"ضباب ورماد"، وغيرها..

(1) أُنظر مقدمة "مليم الأكبر"

(2) "في الرواية المصرية" فؤاد دوارة (ص13)

(3) "دراسات في الرواية" د. علي الراعى (ص 235)

(4) مجله الهلال – يونيو 93 (ص20)

(5) "اتجاهات الرواية" د. شفيع السيد (ص27)

(6) "الواقعية في الرواية العربية" د. محمد حسن عبدالله (ص212)

(7) "الحل والربط" – روايات الهلال – يونيو1993م .

(8) الرواية، (ص 17)

(9) الرواية، (ص16)

(10) (تاريخ الرواية) – البير يس (ص262)

(11) الرواية ص42 . 12 الرواية (ص68)

(12) "دراسات في الرواية" د. على الراعى (ص242)

(13) الرواية، ص100 .

(14) الرواية، ص109 .

أرض النفاق

يوسف السباعي

رجعة الزمن.. قراءة في أرض النفاق

-1-

ربما كانت الوقفة المتأنية مع رواية يوسف السباعي "أرض النفاق" التي صدرت عام **1949** في ظل الحكم الملكي، باعثة على إيجاد خيوط من التواصل بين دلالات الزمان المتغيرة، حتى نقف على تشابك الأزمنة وتطورها من خلال الثبات والتغير في مجال الفكر والرؤية الاجتماعية.

والعمل الفني العظيم "أرض النفاق" – الذي يعكس ذلك كله – يتأجج بوهج الفكر وحرارة الفن، فيعلو ويتألق ويتخلق على مدار الزمن فكراً جديداً يصلح في كثير منه لحركة المستقبل القادرة والعاقلة، ويظل يبعث في نسيجه الفني تجدداً في الرؤية الشاملة تعبر عن تحولات في الزمان وتداخلات في التاريخ.

وبداءة فالرواية تنطلق من مجتمع فاسد يحتويه عنصر التضاد والمفارقة، وهو العنصر الفني الذي أدى إلى كمية السخرية في العمل. ويتمثل هذا العنصر في ازدواجية الفكر والسلوك، فالفكر يتبنى أفكاراً مثالية وقفت عند حد إلقاء الأشعار بينما ينافي السلوك هذا الشعار ويهدمه، ولأن الخيط مقطوع بين البناء الفوقي والبناء المادي وجد المجتمع نفسه حائراً

قلقاً ومعزولاً، ووجد أنه لم يعد يملك غير سلاح النفاق أداة لرأب الصدع الذي شطر المجتمع شطرين. وكأنما النفاق تبرير نفسي في محاولة لتأكيد الوضع الاجتماعي في مجتمع ساده الفساد وافتقد القسمة، ومن ثم كان للسخرية دورها المهم في العمل، حيث قلبت الأوضاع وعرَّت المواضعات الاجتماعية حتى يتعرف الناس على الحقيقة أثناء عمليتي القلب والتعري. وهو عمل مقصود ومستفز يومئ الكاتب من ورائه إلى إحداث وانتشار تيارين في نفس المتلقي (وهو المواطن الفرد)، هما إمكانية التغيير كروح يمكن أن تتغلغل لتحقيق الإحياء والإفاقة، ثم إشاعة الغضب كنبتة للتمرد في محاولة لإعادة صياغة المواضعات الفكرية والاجتماعية.

وإذا كان الفساد في مجتمع ما قبل الثورة قد وصل إلى حد التشبع، اجتماعياً وسياسياً. الأمر الذي وجدناه معكوساً في الرواية بجرأة لا مثيل لها، فإن الكاتب قد وضع يده على علة الفساد. فهو يرى أن النفاق علة العلل في ضعف الأمة وأساس فسادها. والخلفية التي نبعت منها الرواية لا تزال – في نظري – تلقي بجهامتها، وكأن الداء لا يزال ساكناً. وكأن الزمن لم يتغير، وإن بدا لنا في تحولاته باهراً.

في هذا الجو تسود القيم الأخلاقية الهابطة، وتتوارى خلف السلوك: القيم الفاعلة والمشكلة لنمط الحياة ونوعية الفرد: "النزاهة، والعفة، والمروءة، والتضحية".. أو تظن أن زعماء هذا الزمن تتوفر فيهم هذه المزايا؟"

ولا شك أن هذه القيم هى ما يحتاج إليه المجتمع في كل زمان، لكن أطر النظام تئد هذه القيم تدعيماً للنظام وحرصاً عليه، ولقد لجأ التاجر، بعد عجزه عن تصريف البضاعة الأخلاقية وكسادها، إلى الإتجار في النفاق والمكر والخسة، لأنها البضاعة الرائجة في هذا الزمان، وفي كل زمان متشابه، ولقد أقبل الناس على هذه البضاعة الهابطة لأنها السلم إلى مراتب الحياة التي يريدونها، كلٌ على هواه وشاكلته، وذلك حين افتقدوا السلاح الحقيقي الذي يواجهون به الوجود الحياتي واليومي. وانطلاقاً من منطق السخرية في الرواية فإن الحكومة ذاتها – في ذلك الزمان – أقبلت على حانوت التاجر واستأثرت بكل القيم الهابطة، وبذلك تكون قد ضربت أسوأ أمثلة القدوة في الحكم وسياسة الرعية. وجاهر الكاتب برأيه حين أدان الحاكم أولا لافتقاده الطهر وتخليه عن القدوة والمثل. وانظر إلى المفارقات التى جاء بها الكاتب للتعبير عن رأيه تعبيراً يحمل الإدانة وينضح بالسخرية "أصدر الحاكم أمره بإغلاق الحانوت، وبالاستيلاء على كل ما به من نفاق، وأضحى النفاق بذلك بضاعة حكومية"

ولقد أدان السباعي الجبن والشجاعة معاً – وهما محوران متضادان – فالإنسان قد يلجأ إلى الجبن حين يخاف، وهو موقف ينطوي على حكمة كما يرى، لكنه يخاف لأنه يفتقد الحرية والأمان، وهو حين يلجأ إلى الشجاعة في مواجهة الفساد لا تواتيه القوة فيستعين بالدواء السحري، ويظل الداخل لا يستند إلى موقف فكري واضح أو إلى اتجاه اجتماعي متبلور، بل هي في كل الأحوال توضيح لقسوة الظروف الخارجية أو وقوع تحت تأثير غيبي موقوت.. "لقد أسأت التصرف بشجاعتي

وتعجلت باستعمالها فوضعتها في غير موضعها"، فلابد من استخدام الشجاعة فيما يفيد ويصلح من الأعوج. ووقع الاختيار على التطوع فى حرب 1948 لإنقاذ فلسطين.. وجرته الشجاعة إلى النيابة واتهامه بالصهيونية، ولكنه يعري الأمة العربية كلها حين قال: "أنتم تجتمعون وتنفضون، وتحلون وترحلون ثم تتشدقون بشجاعة العرب.. يا أشباه الرجال ولا رجال.. إن اليهود الذين فرقهم الله فى الأرض شيعاً قد فرقوكم شيعاً.. يا أمة الخُطب.. الخ".. والعبارة تأخذ بتلابيبنا على مدى أكثر من ثلاثين عاماً. ويظل السؤال مطروحاً حول ثبات الزمن وتغيره وتواصله في اللحظة الآنية المعاشة. ويظل ما قاله السباعي في الأربعينات صادقاً كما هو في الثمانينات.

إن جبن التقاليد والخوف من أن تتهم بالشذوذ أحد العوامل التى أعاقت مجرى التطور الاجتماعي. وإذا كان قد ضرب المثل بالطربوش كغطاء للرأس فإن الهدف هو البحث عما يميز الشخصية المصرية. فالتقليد تشويه للصورة وتمييع للتاريخ؛ لأن التقليد هنا تقليد فى الشكل وليس فى الجوهر. والهدف من إثارة الموضوع هو طرح قضية تميز الشخصية المصرية وتمايزها في الزمان والمكان. إذ لا يعود للشخصية سواءها إلا إذا حدث التلاحم بين الحاكم والمحكوم، وأعدنا النظر بفكر مفتوح في التقاليد والتقليد. فالداء الذي عانت منه الأمة فيما قبل الثورة أن طبقة معينة كان ارتباطها بالغرب قوياً فانسحب ذلك على التحولات الداخلية في الشخصية المصرية. وأن الحكام والقادة انسلخوا عن جماهير

الناس حياة وسلوكاً وأملاً.. وهو ما يفسر السلبية التي مشت بين الناس، ويوضح سر افتقاد الثقة الدائم كما لو كان داءً موروثًا.

"تلك هي العلة في البلد هذا البلد. إن الذي يحس بالمصاب لا يملك منعه. والذي يملك منعه لا يكاد يحس وجوده"، ذلك أن البطل حين بدأ يمارس شجاعته فوجئ، وهو يريد اللحاق بالعربة، أن العربات لا تفي بالحاجة، وأن السائقين لا يقفون على المحطات، كما لاحظ أن المسئولين لا يكفون عن إصدار البيانات، وأن الأزمة في طريق الحل. ووقف يناجي نفسه كالفلاح المصري القديم وإن لم تواته فصاحته: "لو كنت وزيراً للأشغال لعرفت كيف أضع حداً لهذا العبث ولعرفت كيف أوفر الراحة للجمهور"، ترى هل التزم المجتمع منهج الدراسة العلمية في تحديد المشكلة وحلها؟ إن مطلب الكاتب في الرواية لا يزال معلقاً، وهو مطلب إنساني متحضر نتوق إليه.

ولأن المزج العضوي بين الحاكم والمحكوم يساهم في إقامة أمة متحضرة دعا في سخرية مقصودة إلى أن يصوم القادة شهراً. وليس الصوم مقصوداً لذاته، وإنما لإحداث الإحساس العام بتوحد الوجدان الذي يعتبر من أهم مكونات المجتمع "لن تنصلح الأمة إلا إذا سن فيها قانون الصيام، الصيام عن الغنى والترف والنعيم"، ذلك أن الهوة كانت سحيقة بين ذؤابة الجبل وسفحه، رغم أن الذؤابة لا تستقيم إلا بامتداد الجزع، كما أن الامتداد يفرز بطبيعته ذؤاباته العضوية.

ولا شك أن عيوباً كثيرة أفرزها مجتمع ما قبل الثورة لا تزال تلقي بظلالها المعتمة، كما أن حركة التاريخ فيما بعد لم تستوعب أغلاط الماضي فتعمل على تجاوزها. وبقي الزمن ثابتاً، وإن طفت على السطح حركة في التحولات الشكلية دون التغلغل إلى الحركة العميقة تحت السطح. فالمجتمع المشغول باستحداث شعارات واصطلاحات كالفقاقيع سرعان ما تنفثئ ولا تخلف سوى الأثر الذي أدانه الكاتب في روايته. وما وصف الكاتب لخطيب المسجد بعد شربه الخلاصة المركزة إلا انسحاباً عاماً لكل من يمارس مع الأمة تنظيماً أو قيادة أو رأياً يفصل بين المبدأ والفعل والفكر والسلوك. تربة النفاق الصالحة.. "إن هذا الخطيب ينهى الناس عن الحشيش ويقضي الساعات يتلو عليهم الأقوال الفصيحة الكلام البليغ، وفي نهاية الخطبة يخرج لهم من طي عمامته فصاً من الحشيش"، وهي نفس القيمة الخلقية التي عبر عنها الشاعر القديم:

لا تنه عن شيء وتأتي مثله   عار عليك إذا فعلت عظيم

وهو يدين، من نفس المنطق، النظام السياسي فى وقته فيقول: "السياسة في مصر هي الحرفة التي توصل إلى الحكم، والحكم في هذا البلد ليس وسيلة لشئ اللهم إلا رخاء هذه الفرق المسماة الأحزاب، أما رخاء الشعب وقيادته وإصلاحه والنهوض به فتلك أشياء قد لا تأتي أذهان الحاكم إلا عرضاً".

وإذا كانت ظلال الموقف قد تنسحب على فترات تاريخية بعد الثورة فإن تفاديه يتمثل في أن الشعب كله يجب أن يدرك أن مصر فوق كل

حزب لأنها الأم والانتماء الرئيسي، وهي تحتاج إلى وحدة في الفكر والاجتماع، وإلى إخلاص في العمل والبناء، مع مشروعية الاتفاق والاختلاف حول ذلك كله، دون أن نلجأ إلى التشكيك والمراوغة. ومن ثم وضع الكاتب هذا الأمل المستمر في موضوعية نهوضنا بالأمة إلى العمل الجاد المخلص،

"... استقرار وهدوء توضع فيه المشروعات التي تؤدي إلى رخاء الشعب، ثم تنفذ في صمت وسكون وفي عقل وحكمة بلا تهريج ولا ضوضاء ولا شغب..."

والطهارة قضية الكاتب الأولى في السياسة والحكم، وهي تستلزم الإيمان المطلق بالأمة أولاً قبل كل شئ، ثم يأتي بعد ذلك كل شيء.. ولقد تخطت الرواية الزمن حين رجعت بالزمن إلى الوراء لتجأر بالصراخ مطالبة بضرورة تطهير مجرى المسار الديمقراطي، وهو فكر نبع من زخم الواقع، تشع منه الثورة والجرأة في إبداء الرأي، وقد ألقاه على رؤوس الأشهاد في زمن علا فيه الفساد وتمكن. وهو أمر يثير الدهشة حقاً ويتطلب مراجعة لما قاله عنه بعض النقاد من أنه "أديب اليمين" أو "أديب السلطة".

يقول السباعي، وكأنما يتحدث بلساننا: "يجب أن نضع في الحكم رجالاً لم تلوثهم الأيام ولم تلقنهم أصول التهريج، وتفرض عليهم مشروعات معينة في مدة معينة على أن يقوموا فى كل عام بتنفيذ الجزء الذي يجب تنفيذه خلال هذا العام..."

ولو تحقق ما طالب به الكاتب – منذ أكثر من ثلاثين عاماً – بهذه الموضوعية والعقلانية لما ظللنا نعاني من التخبط والعبث..

وربما كان تناول الكاتب للمواضعات السياسية والاجتماعية تناولاً أخلاقياً، وقد ينكر البعض عليه ذلك، وقد يراه آخرون قمة الثورية التي أرهصت بقيام ثورة يوليو **1952**. لكننا رغم الاختلاف لا نقدر على إنكار الأخلاق كقوة وقيمة في تشكيل الفرد وصياغة الجماعة، بل هي من أهم دعائم الوحدة الوطنية والتمازج العضوي في بنيات المجتمع على اختلاف نوعياته الطبقية وانتماءاته الفكرية. والحاكم في قمة السلطة تجسيد وتكثيف للقيم، ومن ثم يضحى خيطاً من الشفافية الأخلاقية الواعية يحزم الأمة ككل، ويظل الحبل موصولاً إذا حدث التمازج العضوي، ويتقطع الحبل ويتمزق إذا تخلى الحاكم عن هذا الدور الشرعي والأخلاقي فيعم الفساد وتتسلط على الحاكم والأمة مجموعة من الأيدي التي تبطش، والعقول التي تبرر، والفكر الذي ينصهر في رأي واحد وما عداه ضال ومضلل. ذلك لأن الرؤية لم تعد من المنبع وإنما من خلال عيون المنافقين الذين يحيطون به.

وانظر معي إلى استشراف الرؤية لدرجة التنبؤ. يقول السباعي:

"هل يمكن أن نتصور حكاماً بلا نفاق؟. إن الحكام سيكونون أشد الناس غضباً علينا، فهم أكثر الناس انتفاعاً بالنفاق"...

وإذا كان هناك ارتباط عضوي بين النظام وطريقة الممارسة فإن فساد الحكم ينسحب على كل مظاهر الحياة المختلفة. ولقد دمغ الكاتب الأسلوب الحزبي والمهاترة السياسية فيما قبل الثورة حتى لنخشى أن تصل التجربة الديمقراطية الوليدة إلى المترلق الذي سخر منه الكاتب. ولن نفلت منه إلا إذا التزمنا بقانون الشرعية الدستورية في إطار ملتزم من الممارسة يدور في إطار الحب الكبير لمصر، ولمصر فقط، ولا شك أن تناول الكاتب لجو الانتخابات يوحي بذلك...

"خلت دائرة عابدين بوفاة نائبها وهم يتطاحنون على المقعد بدون فائدة.

- ولم؟
- لأن الفائز معروف.
- وكيف؟
- مرشح الحكومة".

ولقد كانت الكلمة في عنقه ديناً أوفى به في أشد حالات السلطة قسوة واضطهاداً وفساداً. وكم كان جريئاً لدرجة الدهشة التي سيطرت على "أحمد حسين" وهو يقرأ الرواية التي خرجت في المناخ الذي عاشه ومارس فيه عمله السياسى: "فذهلت وأنا أطالعه كيف قيل هذا الكلام بكل هذه البساطة، وكيف طبع ونشر، فالسباعى كان على وعي وإدراك بكل ما يجري في مصر وكان لديه من الشجاعة بل ومن الفدائية ما جعله

ينشر هذا الكتاب الذي لم يكن غيره لكفاه". وتلك شهادة لها قدرها من محارب عظيم.

والصورة الكاريكاتورية التي رسمها للباشا من موقعه في السلطة توحي بصورة شاملة لكل من يتقنع بالقناع – حمل لقب الباشا أو لم يحمله – يصف الكاتب الباشا في سخرية واضحة ونمنمة تهكمية في رسم الملامح فيقول:

"وقد سقط رأس الخنزير على صدره، وبرز سنام الجمل في قفاه، وتدلت شفته السفلى، وسالت ريالته على صدره"..

وهذا التصوير ليس المقصود منه مجرد السخرية، وإنما إدانة للنائب الذي يرى أنه يمثل الأمة، وإدانة للانتخابات بما فيها من تهريج، وإدانة للممارسة السياسية وتعرية كاملة للنظام. يقول النائب عن الناخبين: "يا كلاب، يا أولاد الكلاب، لابد من تملقكم وخطب ودكم ورشوتكم بالطعام والنقود والخطب حتى تجعلوني نائباً، فاذا ما جعلتموني نائباً فاغربوا عن وجهى"، "أنتم نفعيون وأنا بلا مبادئ"، "سآخذ أصواتكم وأعطيكم ثمنها".

وأعتقد أن النصوص تتحدث بما لا يحتاج إلى تعليق.

وإذا ما تركنا تعرية الكاتب للنظام السياسي وهو ما شكَّل حيزاً كبيراً في الرواية فإننا سنقع على انتقادات جريئة سخر فيها من المجتمع، وصوَّر من خلالها علل الضعف ومظاهر الفساد. فالروتين وهو داء مصري أبدي

يُعتبر عائقاً في سبيل التقدم. وهو يرى أن الروتين يدور حول قطبين كبيرين هما: الخوف، والمنفعة. الخوف لأن الإدارة الفردية تفتقد الحرية ويعوزها أخذ المبادرة في إبداء الرأي واتخاذ الموقف، والمنفعة لأن الأسلوب البيروقراطي يخدم النظام من منطلق تجميع الخيوط في خيط واحد لضياع الهدف في جزئيات هامشية، وهي علة موروثة لا نزال نعاني منها حتى اللحظة؛ لأن الإنسان المصري لم يتحرر بعد من الخوف الذي يقيِّده، ولم يتحمل المسئولية كاملة. وربما كان القانون الجديد بتحويل اختصاصات الحاكم إلى المحافظين دعوة إلى كسر المركزية، وانعتاقاً من البيروقراطية، وطريقاً نحو التحرر الإرادي للذات الفاعلة. ولا شك أننا مررنا – خروجاً من دائرة الروتين – بمصطلحات وشعارات لم تثبت للتجريب مثل الإدارة بالأهداف، والثورة الإدارية والتسيير الذاتي وغيرها، وبقي الجهاز الحكومى كما هو. يقول السباعي: "إن الآلة الحكومية تسير كالسلحفاة، تتسكع وتتهادى وتغفو وترقد. آلة خربة عتيقة مهشمة، مركبة على قاعدة من السخافات والتعقيدات يديرها أناس كأنهم تنابلة السلطان"، ثم يجأر بالصراخ، ولا يزال دوي الصراخ يرن في الآذان "هذا والله هو الداء المستعصي، والعلة المستحكمة، هذا هو السرطان الذي لا أمل للأمة في الشفاء منه".

والأمر المثير للدهشة أن الأخطاء في الممارسات اليومية المتصلة بخدمات الناس وحيواتهم لا تزال متواصلة التواجد على مدى أكثر من ثلاثين عاماً. بل أن الأسلوب في معالجتها لم يتغير؛ وذلك لأن الهيكل السلوكي للأمة ككل لم يتغير، وإن بدا في السطح على غير ذلك؛

فالنظافة مطلب اجتماعي مطلوب وهدف حضاري وسلوكي بالدرجة الأولى. والكاتب هنا يقارن بين الأحياء الشعبية وأحياء علية القوم من باب التضاد وثنائياته المتعددة في الرواية. وهو يدين سلوك القادة المسئولين عن قطاع الخدمات. ولقد وضعنا أمام محورين: محور القذارة في: زينهم والقللى والماوردي، والنظافة في: الزمالك والمأمون والدقي؛ وصولاً إلى تجسيد المفارقة الطبقية الحادة. "لو أننا حكمنا على أحد هؤلاء (المسئولين) بالسكنى في جحور القللي أو بولاق أو زينهم أو الماوردي ماذا كان يصيب الحي التعس؟.. تصوروا معي لو أننا أمسكنا بوزير الأشغال وأجبرناه إجباراً على السكنى في القللي ماذا يمكن أن يحدث؟.. أول ما يحدث هو أن يستدعي الوزير الوكيل ومدير التنظيم وغيرهما من المسئولين ويسألهما في حنق ودهشة كيف يبقى حي كالقللي في قلب القاهرة وهو على حالته تلك من القذارة والنتانة..."

وانظر معي إلى المفارقة الساخرة التي تشي بأن مصالح الجماهير كلمة عريضة وشعار لا يقصد لذاته.. "هنا يأمر الوزير المصلح فوراً بإصلاح الحى رفقاً بأهله وحرصاً على صحتهم..".

ولقد مسَّ الكاتب بعبقريته قضية (تنظيم النسل) وهي قضية اجتماعية ملحة، ولقد شغلتنا هذه القضية ولا تزال، ولازلنا ننظر حولنا بلا جدوى، ولقد استحدثت الثورة أجهزة خاصة لعلاج المشكلة، واعتمدت ملايين الجنيهات. والمحصلة النهائية هي الكثرة الكثيرة في معدلات النمو السكاني لدرجة تطرح الثقة في هذه الأجهزة وطريقة عملها. فالسياسة

والمنهج والخطة والقدرة والطهارة أمور تتداخل، وحين تفتقد يضيع الهدف، ومن ثم يتحول إلى شعار براق يدينه الكاتب وندينه معه "وهكذا يتضح وجوب سن قانون للزواج وتنظيم النسل، فلا نترك المسألة هكذا "سبهللة".. فيعقم النسل الصالح. ونقصد بالعقم... العقم المقصود، أما العقم الطبيعي فلا حيلة لنا فيه. ونملأ الأرض بالذرية التي لا يعرف أصحابها كيف يطعمونها.

والرواية كلها تعزف على هدف أصيل هو الوصول إلى تغيير سلوكيات الناس وأخلاقهم. فالعلاج ليس في الإصلاح فقط، وإنما في المواجهة. فإن البتر وإن أدمى العضو وآلمه إلا أنه ضمان لحياة الأعضاء، "إن مقاومة الخبائث ليست بحجبها وسترها بل بمواجهتها وإزالتها" والأمل فى التغيير ليس منوطاً بفرد بعينه أو بحاكم بذاته، وإنما هو مرتبط بالجماعة؛ فالجماعة وحدها – وانظر إلى الحس التقدمي – هي القادرة على العلاج، وهي الحاسمة في مجريات التغيير، فقط إذا ما عادت إليها حريتها وتحررت إرادتها واستطاعت أن تشكل حياتها وتصوغ نظامها.

"إن الأخلاق الطيبة لا تنفع رجلاً يعيش وسط أناس كلهم من ذوي الأخلاق الرديئة"، ومن ثم يعيد الكاتب طرح المبدأ الأخلاقي الذي يقول "عامل الناس بما تحب أن يعاملوك به". وتحقيق المبدأ في رأيه الإصلاحي يقتضي انضباطاً في السلوك وانضباطاً في النظام وتحديداً للمواصفات الفكرية والاجتماعية، ولا يتحقق ذلك إلا بناءً على المران والممارسة والتدريب النفسى الطويل. بمرور الوقت يتحول هذا النوع من السلوك

إلى تقاليد اجتماعية راسخة تساعده في دفع المجتمع إلى مصاف الدول المتقدمة... وهو اتجاه تربوي سليم يضمن لنا استمرار الحركة الصحيحة.

والرواية بما فيها من تضاد في المواقف والسلوك، وبما فيها من معايشة نفسية للقصور في بناء المجتمع ككل واقتناع ذاتي بالحلول، محاور جدلية تتشابك لتلد محوراً جديداً لا يمل الحديث عنه وهو "محور الأمة". فلقد جرب الكاتب كل الحلول الذاتية والفوقية من حبوب الشجاعة حتى الخلاصة المركزة ففشل، ذلك لأنه كان يفكر للجماعة ويسعى إليها، ولا يبقى للجماعة إلا أن تفاجأ وتندهش ثم تسخر، فتصف مخلصها بالجنون تارة والحماقة تارة أخرى، وتقف كل الجهود وتتجمد لأن المحورين المطلوبين لم يلتقيا: محور المُخَلِّص الذي لا يستطيع المواصلة، ومحور الجماعة التي لا تقتنع فلا تتحرك. والفكر لا يؤتي ثمرته ما لم يكن نابعاً ممن هم في حاجة إليه والمستفيدين منه. وما لم يكن الإصلاح في حده الأدنى نابعاً من حركة عامة شاملة فإن الفشل مصيره؛ لأنه حين يتحول إلى الجماعة لن يكون إصلاحاً، وإنما هو تغيير جذري شامل أو ثورة شاملة إن أردت أن تقول. ولقد استلهم الكاتب الأمة ووقف على مشارف النبوءة الواعية. فمن يعقل؟

ومن ثم نقول مطمئنين بأن رواية "أرض النفاق" صرخة احتجاج مدوية طرقت أبواب الأحلام في تلك اللحظات الباردة التي سبقت الانفجار.. كما كانت نذيراً بما حدث فيما بعد وإرهاصاً لما آلت إليه حياتنا. "إن المنافقين الذين يحيطون بأولي الأمر منا، هم شر ما ابتلي به

أولو الأمر وابتلي به الشعب. هؤلاء هم الستار الزائف الذي يزين لأولي الأمر المساوئ ويحمل الشرور ويملأهم رضى وارتياحاً. أتراهم يخدعون أنفسهم أم يخدعون الشعب؟

أقسم لكم أنه لو استمر الحال على ذلك، لكان السادة أول ضحاياه".

أليس ثوريا من يصف حياة الناس البسطاء المطحونين بين براثن الفقر والإذلال ويحضهم من خلال إبداعه الفني على الثورة. إن "أرض النفاق" منشور ثوري – على حد قول الدكتور عبد العزيز الدسوقي – لقد انتقد الفساد السياسي والظلم الاجتماعي، وصوَّر فساد العلاقات الاجتماعية والسياسية في أسلوب ساخر أضفى على نقداته خفة وعمقاً. والثورية لا تقف عند زمن ولا تنتهي بفترة، وإنما هي أمل موصول ومطلوب فى كل زمان.

وإذا كان السباعى قد صاغ أفكاره ورؤاه التعبيرية في شكل تخيلي، اصطلح عليه بالشكل الفانتازي الذي يثير الخيال ويكثر من التهويمات ويتحرر من قيود الزمان والمكان، ويتمرد به الكاتب على قواعد الفن الروائي والبناء الدرامي، ويتيح له أكثر قدر من النقد والغوص في زخم الواقع، فإن الكاتب ارتضى هذا النسق التعبيري، ليس هروباً من قسوة السلطة أو حيلة يهرب بها ليتيح لعمله الصدور، رغم أنه يذكر في المقدمة أن هناك موضوعات "لم أستطع طرقها – على كثرة ما تناول – وهناك

سطور شطبتها بعد أن كتبتها، ولكن لم يكن من ذلك بد، على الأقل لكي يمكن للكتاب أن يرى النور، ولكي يمكن لكم أن تقرأوا الكتاب".

وبالرغم من ذلك فإن الكاتب لجأ إلى هذا النسق في الرواية وهو يعي تماماً ما يقدم عليه؛ فالعبرة ليست في الشكل الذي أقامه وإنما في المضمون الذي حركه أولاً وانفعل به. ولقد كان جريئاً جرأة فارس امتشق الحسام ليواجه قدراً هائلاً من التخلف والفساد، وكأنما كان "دون كيشوت" عصرنا وبيئتنا. وتبقى له حركته الواعية في نقده وتعبيره. ولقد استتبع هذا الشكل قدراً هائلاً من المفارقة النابعة من التضاد في الموقف والصورة واللغة والحس الداخلي.

يقول السباعي بعد القبض على البطل والتاجر بحجة تلويث النيل بالخلاصة المركزة.

- وهل تظن أن الحكومة ستخدع بادعاءاتنا؟
- ولم لا؟
- لأننا لوَّثنا كل المياه. فكيف نزعم أننا لم نكن نقصد الحكومة ضمن من قصدنا؟

ثم هو يقول عن الصحافة بعد سريان الخلاصة المركزة فأصابت الجميع بنوبة من الصدق والصراحة... وهو محور يتضاد مع النفاق. وهو أمل يداعب الكاتب ويتمناه.

"وأخذت أقلِّب صفحات الجريدة بين يديّ فوجدت كل ما فيها قد تغير وتبدل. إن الجريدة نفسها قد أصبحت بلا نفاق، من يتصور هذا؟ بل من يتصور صحافة بلا نفاق؟ أو نفاقاً بلا نفاق؟".

ولقد رسم الكاتب لوحة فنية بارعة صوَّر فيها مجمع الشحاذين مستخدماً السرد والحوار في إطار لغوى يعكس في ألفاظه وتكوينه التعبيري طبيعة الشحاذ، ونفسيته، ولغته، ونظرته إلى التسول كمهنة لها أصولها الفنية "وأبناء الشحات لديهم مؤلفين لتأليف أغاني التسول، وملحنين لوضع الألحان لها."، ولكنه لا ينسى أن يفلسف تلك النظرة من منطوق الشحاذين؛ فمجمع الشحاذين ليس إلا إفرازاً طبيعياً لمجتمع متخلف.

"وأكد لي – دليله في المجتمع – أن المسألة ليست سهلة كما أظن.. بل إنه يستطيع أن يجزم أن التسول هو الشئ الوحيد الذي يقوم في مصر على أساس متين لا ارتجال فيه، وأنه من أنجح المشروعات المصرية كافة"!!

ولا ننسى أيضاً اللوحات الفنية الكثيرة التي امتدت على مساحة العمل الفني، مثل لوحة بائع الموز، أو البيض أو موقف البطل من الرجل وامرأته وابنه حين خلع بدلته، بعد تناوله جرعة المروءة، وغيرها. وقد يقال إنها استطرادات زائدة عن الحاجة، ولكنه الاستطراد داخل الوحدة العضوية للبناء الفني، إنها اللمسة الفنية التي تنضاف إلى خطوط الصورة الكلية لتثريها وتزيد من جلائها. وهو لم يكتف بتصوير وإصدار حكم ما على عالمه – مادة فنه – وإنما خلقه خلقاً حين أعاد لملمة المواقف في إطار

البناء الكلي. واللغة في الرواية تتلاءم عضوياً مع الشكل الفني. إنها اللغة فصيحة التركيب مشرقة العبارة الموظفة توظيفاً فنياً لتحدد ملامح الشخصية، وتشي بقدر كبير من السخرية، وتوحي بقدرة على الوصف والتصوير. والكلمات ليست مجرد حوامل للمعنى، وإنما هى تعبير مجسم عن التجربة الإنسانية. ومن ثم اكتسبت الألفاظ الدلالة الإيحائية والظلال في المعنى، فضلاً عن الدقة والحسم في الدلالة الوظيفية. ولكن الكاتب قد يلجأ إلى استخدام بعض الألفاظ المعجمية الغريبة لمزيد من الجهامة اللغوية التي توازي جهامة الموقف والباعثة على السخرية".. "واشتد تزاحمهم وتكأكئوا على الحانوت".

ومن نفس المدخل الفني يكون استخدامه للألفاظ المغرقة في العامية، وهي تتجاور مع اللفظ الفصيح فتعطي للرواية وحدتها اللغوية المتمازجة والقادرة على نقل التعبير والتصوير عن أجواء مغرقة في الشعبية وقريبة من الجو الأسطوري "وكم نط من هنا إلى هناك كأنه فرقع لوز" – "كنا نظن وقتذاك تحت القبة شيخ" – "أول ما فعلته أنني لهفته مقص..".

وقد يأخذ البعض على الرواية النغمة الخطابية العالية، وأسلوبها المباشر، بل ولجوء الكاتب إلى التركيب اللغوي الذي يذكرنا بأسلوب المقامة مع الفارق في جماليات التركيب ومحتواه. وغالباً ما تكون هذه الحالة الخطابية تعليقاً على موقف صعب مر به بطل الرواية "يا للرجل المحتال النصاب، لشد ما خدعني وسخر مني وهزأ بي".

"واعجباً من هذه الدنيا! عشرون جنيهاً هي ما يلزم الرجل لكي يؤدى واجباً مقدساً نحو ابنه... عشرون جنيهاً هي ما يلزمه لكي ينتج للأمة رجلاً نابغاً."

ومع ذلك فإننا نلمح تناسقاً بين عناصر الرواية، بين الحدث والتعبير والحكي السردي والحوار، بين الفكر العام في الرواية والجزئيات المتناثرة فتشي بشمولية الفكر وعموميته، وبين زخم المادة الواقعية وغناها وحدة الخيال وتوظيفه، بين الموقف والمفارقة، بين الغلالة الرقيقة التي تبعث على السخرية، والجهامة التي تتضح بالغيظ المكتوم"، إن ذلك كله ينداح في لحن واحد رئيسي يمتد على مساحة الرواية كلها.

ولقد برزت محاور ثابتة وأخرى مضادة متحركة، وهي محاور جدلية تسعى إلى استيلاد – من منطق التضاد والتجاوز – محاور جديدة؛ فهناك محور اللغة بين العامي والفصيح وتضمينها الإيحاءات المكثفة، ومحور الرمز والتقرير، والفنية والمباشرة، والحرية والفوضى. وهي كلها خصائص فنية تدل على أن "أرض النفاق" من الفن الروائي العظيم الذي يتأجج بالفكر المرتبط بقضايا أمته. والذي يحمل في تياره الإبداعي التبشير بواقع جديد نتمنى ألا يكون للزمن فيه رجعة ويتناقض عودة.

هارب من الأيام

شئ من الخوف

ثروت أباظة

العدل والحرية

ثمة علاقة حميمة تربط الكاتب "ثروت أباظة" بالتربة المصرية، تلك التربة التي يزكو عطرها وتنفتح أسرارها في عالم القرية، وللقرية عنده طعم خاص ومذاق متفرد، وهي موضوع خصب تعامل معه الأدباء من زوايا مختلفة، ولكن تعامل ثروت أباظة مدعوم بالعلاقة الحية المستندة إلى توجه مسلكي مميز. وهو إذ يلجأ إلى القرية – مسرح الحدث الروائي – فلأن للقرية جوها المتفرد؛ فواقعها مضفور بتشابك إنساني حميم بين الناس كافة. تشابك عضوي متنام حتى يكاد ينسحب على الأشياء فتندمج في بنية واحدة. يرابط الود فى القلوب وتتداخل الرحمة في حنايا الصدور، ويتأكد انتماء الإنسان إلى الأرض والقرية انتماءً روحياً يصل إلى درجة قريبة من الوجد الصوفي، وتظل البنية الواحدة متناغمة إلى أن تختل المكونات، فتتداخل الخيوط، وتتحلل الصورة، ومن ثم يدور الصراع ليؤدي في النهاية إلى العودة إلى البنية الواحدة في نظامها المتوحد.

ومهما يطرأ على العلاقة أو آليات الإنتاج من تغيرات، فإن البشر لا يعدمون صفاء القلب، وضياء البصيرة، ويصبح الخروج على القانون

والجماعة أكثر وضوحاً، لأنه تخط لجماعية القرية بما تمثله من قيم وأخلاق ونظام حياة.

في هذه التربة الحميمة جاست يد الكاتب، وانطلق فكره، وارتعشت أدواته فأثرى بذلك عالمه الروائي ثراءً عظيماً، ولم يخف في المعنى العميق للعمل الروائى أهمية الانتماء للأرض والحضارة وضورة الحفاظ على الحرية والعدل.

والقرية في رواية "هارب من الأيام" نمط واقعي للإنسان والحياة في البيئة المصرية إلا أنها تصبح في رواية "شئ من الخوف" امتداداً تاريخياً وبعداً حضارياً لهذا النمط؛ فمصر، التربة، الحضارة، ليست وليدة اليوم أو نبتة الأمس، وإنما هي تشكيل للحياة وللحضارة فى صياغات فكرية وإنسانية متجددة ومتواصلة، ومن ثم فإنسان مصر الذي يحمل هذه العصارة الحضارية لا يمكن أن ينهزم أمام الطغيان مهما كان عنفه وامتداده الزمني، وتحققت فيه المقولة القديمة "الكل في واحد".

ولقد ظلت مصر شامخة الرأس بحضارة إنسانها وتوجهه الحر سواء طمع الأعداء، أو تولى من أهلها من كانوا بها أقسى وأشد، بقيت مصر بإنسانها وتاريخها وحضارتها في بؤرة الزمان، لا تتغير ولا تتبدل، في الوقت الذي ذهب فيه أعداؤها خارج الزمان. "لماذا لا يغير الزمان الأرض؟ "شئ من الخوف".

ولأن الكاتب يعشق مصر، وينحاز إلى إنسانها مدافعاً عن حريته وانتمائه فإنه يصرخ في حدة حين يرى التشوه يصيب الفرد. إنه يدين الظلم، وانتهاك الحرية، وافتقاد العدل، ويرى أن تشويه الإنسان تشويه لمصر كلها. إن ثمة مزجاً عضوياً بين الذات الفردية والجماعية يشكل العلاقة السوية بينهما. وكان حافظ في "شيء من الخوف" يشعر أن هذه الأرض ملكه، وأنه نبتة منها، ولكن نبتة خالدة باقية، لا تحصد ولا يعاد زرعها، وإنما هي نبتة منذ ملايين السنين ثم بقيت.

والكاتب في روايته – بل وأعماله جميعاً – يعزف لمصر ويغني لإنسانها، يرد عنه القوى الغاشمة، حتى يظل نبتاً غائص الجذر لا يحصده شر أو يجتثه عنف. ووشى العمل الفني بأن على إنسان مصر أن يعالج قضيته بنفسه وبطاقته الإبداعية الكامنة، حتى يكون خلاصه على يديه هو، بدلاً من أن يأتي عبر قوى خارجة عنه وحصانة ذلك تتبع من الحرية التي يحرسها العدل..

ولقد أدان الكاتب أي انتهاك لحقوق الفرد والجماعة، وأعلى من قيمة الالتحام بينهما ليصيرا عضواً واحداً ونغماً واحداً، وأملاً واحداً؛ وذلك لأن الفرد والجماعة يشكلان المساحة الواسعة الضامة لكل الذوات والأشياء معاً. ومن ثم تتميع المقولة الاجتماعية بين الحرية والعدل إذا انفرط أحدهما عن الآخر؛ فالحرية قمة المساواة والتمييز أساس العبودية. ولقد شغلت الكاتب مقولة الحرية السياسية على مدى عمره الروائي وبخاصة روايتاه: "هارب من الأيام" و"شئ من الخوف". ولقد مارس –

فكرياً – ألواناً من الحلول والفروض الفكرية، وانتهى إلى أن العدل الاجتماعي لا يتحقق إلا في إطار من الحرية، ضمن دائرة أوسع شمولاً هي إنسانية الإنسان ومسالك انتمائه. ومن ثم فإن الطغيان حين يواجه طغياناً آخر بقصد إنهائه فإنه يكرسه ويؤكده. ولم يكن إنقاذ الحرية على يد "لطيف بك" – على ضآلة وغرابة ما حدث – حلاً موضوعياً يرضى به الكاتب أو يقتنع به بقدر ما كان تجسيداً رامزاً لمرحلة تاريخية بكل تحولاتها الفكرية والسياسية الاجتماعية، والذي كان من ملامحها الالتجاء إلى قوى خارجية لمساندة الاتجاه المفروض.

ولقد فصلت بين "هارب من الأيام" و"شئ من الخوف" عشر سنوات، شهدت تحولات في بنية المجتمع الفكرية والمادية، وكانت الأمة في الرواية الأولى معزولة عن الحل، وناب عنها في الخلاص مجرم عات، وظلت القضية معلقة لأنه لا يمكن أن نعطي للطغيان شرعية قانونية في الحكم والسلطة. وإذا كانت الرواية قد بشَّرت بجيل جديد عليه أن يعي دوره في المجتمع الجديد.. جيل لا تمزقه الصراعات، ولا تهدم أحلامه اهتراءات المجتمع القديم، فإن القضية مع ذلك ظلت معلقة إلى أن حلت في "شئ من الخوف"، وتحقق البعد الثالث في جدل الصراع بين المحاور (الحرية، الطغيان، الأمة). إنه الحل الأمثل لحركة التاريخ وتحول المجتمع. والبشر – البعد الثالث – هم الذين قادوا الحركة ضد الطغيان، فجاء الخلاص على يد الأمة.. وحين سقط "عتريس" بدت الأمة شامخة تدافع عن مصيرها وقدرها في ممارسة للفعل، تعطي للتجربة عمقها ووهجها معاً. ولهذا لم يمت "عتريس" في "شئ من الخوف" كما مات "كمال" في "هارب من

الأيام"، فالأمة حين تتميز شخصيتها ويتحدد وعيها وتوجهها الفكري تفرض إرادها وتغلق الطريق – بالحرية والعدل – على أي عتريس جديد قد تداعبه أحلام الأمس في القهر والإرهاب.

والعمدة في الرواية الأولى يمثل نظاماً سقط من حيث الصلاحية والشرعية. وجاء كمال الذي استوعب أخطاء النظام القديم، بديلاً لهذا النظام، فرفع راية العدل الاجتماعي، وغيَّر بالقوة من العلاقات بين الناس، وتحول الفكر الاجتماعي المتقدم إلى إرهاب، بواسطته يسقط المبدأ، وتفتقد الطهارة، وتغتال الإنسانية، وهو استشراف فكري لما حدث فيما بعد أيضاً.

وشخصية "كمال" من الشخصيات القوية التي رسمها الكاتب من حيث النمو والتطور والملامح الخاصة، ومن حيث إيمانها بفكر خاطئ، لا في جوهره ولكن في وسائل تحقيقه. وبالرغم من إدانة الكاتب له إلا أنه كان نموذجاً للتمرد الخارج على العرف والقانون، وللمغترب وسط تواجد الآخرين. ويتحول في دوامة العنف إلى شئ من الأشياء مجرد من الحس والانتماء – بفعل تراكمات المعاناة ومفارقات البيئة – حتى ليبدو في شيئيته – برغم عنفه الظاهرى – ضئيلاً وعاجزاً وكأنما ينطبق عليه قول "مالرو": "كل ما هو داخل الإنسان متطلعاً إلى إبادة الإنسان"، فيتعرى أمامنا الداخل والخارج معاً؛ مما يفتقد المسلك فيما بعد إلى الصدق والتراسل.

تصف الرواية "كمال" بأنه (شاب في ريعان الفتوة مكتمل الجسم موفور الصحة). وهو يقصد إلى بيت العمدة لينال من بره، ويدرك بذكائه أن الخير الذي يرتع فيه العمدة جاءه بلا وجه حق فتثور نفسه، وتتأكد المفارقة بين الفقر والغنى وعجز الأثرياء عن تبني الفكر الإصلاحي.. ويتساءل كمال في غل نفسي: "أكل هذا الخير في بيت واحد"! ويرى أن ذلك كله جاء عن طريق "النصب، والسرقة والرشوة"، ويتوجه في ثورته إلى الله داعيا (عدلك يارب). وهو دعاء يحمل عجزاً حقيقياً إزاء هذه المفارقة التي بعثت على الثورة والتمرد. وبدأ يتعاطف مع الفقراء. فكان كلما مر بفقير (ينظر إليه نظرة الأخ في الشقاء) ويقرر أن يكون لهذا الفقير نصيب في بعض ماله.

والشخصية تتنامى مع بواعثها وداخلها من منطلق فكري يدعو إلى تقليل الفجوة بين الفقراء والأغنياء، وإلى إدراك حقيقة المال لإعطاء القدوة والمثل ثم النزاهة في الحكم والمسئولية. ولما كان التكوين يفتقد إلى حرية الرأي في معالجة الخطأ عبر الطريق الصحيح لجأ "كمال" إلى العنف لتحقيق الفكر، وأعلن شعاره العظيم بإقامة العدل الاجتماعي (نوينا أن نأخذ من الأغنياء لنعطي الفقراء، واليتامى والمساكين، وأبناء السبيل فقد قال الله تعالى "وفي أموالهم حق معلوم للسائل والمحروم").

وانظر إلى ضمير الجمع الذي يوحي بالاستعلاء والغطرسة، ثم الإفادة من النص القرآني ليعطي للشعار قداسة، وللسلوك تبريراً شرعياً، وهو تأويل خاص بالذات في مواجهتها للمجموع بغية الاحتواء والسيطرة،

ولكنه يسقط في النهاية. وكان سقوطه انتصاراً للحرية. ولكن هل كان سقوطه سقوطاً لشعار العدل الاجتماعي أيضاً؟؟

إن الكاتب حين عبر عن إدانته للعنف وسيلة لتحقيق الهدف، سقط "كمال" وجماعته سقوطاً فكرياً، وذلك لأن العدل الاجتماعي يجب ألا يأتي على حساب الحرية وإنسانية الفرد، لأن العنف يزيل الاقتناع فلا يبقى من الهدف سوى ظلال باهتة سرعان ما تزول، كما أن التمرد لا يرتفع إلى مرتبة النبالة إلا إذا صاحبه تشكيل في المكان وآليات العلاقة وتأصيل قيم أساسية لا يكون التفاوت في الغنى والفقر معيارها الأوحد. لحظتها يتحول التمرد الفردي إلى وعي جماعي بالتمرد.

وحين افتقد "كمال" مشروعية الوعي بالتمرد، وقف الفقراء أنفسهم موقفاً مضاداً بعد ما قتل "صلاح" "حتى الفقراء الذين لا يملكون شيئاً والذين عرفوا أن بالخطاب بشيراً لهم بالغنى، حتى هؤلاء، لم يملكوا في هذا الموقف إلا أن يرتعدوا مع الراعدين".. ترى أهي دعوة من الكاتب إلى ما يمكن أن نسميه بالسلام الاجتماعي؟ ولعلنا نتأمل العبارة التي تكشف علة العطاء للفقراء، لندرك أن الداء ظل أعواماً طويلة بلا علاج.

لقد كان العطاء (للتملق والخداع، ولتجد الجماعة مبرراً أمام القرية لارتكاب ما ارتكبته). والعبارة حملت تحذيراً للسياسات الخاطئة في تطبيق مبدأ العدالة، واكتسب التحذير الفكري عظمة الفن وسموه.

وامتد الكاتب بشخصية "كمال" امتداداً رامزاً في "شئ من الخوف" ممثلاً في شخصية "عتريس". وكلاهما ضحية الواقع وفريسة الوهم. وشخصية "عتريس" مصورة بإيجاز شديد، وبكثافة معمقة، يشيان بوضوح المعنى وبشفافية الرمز: تقول الرواية: "كيف استطاع هذا الإنسان أن يلد كل هذا الهول، الذي يملأ القرية، والقرى المحيطة بها، بل والبعيدة عنها أيضا". ولقد استطاع ذلك لأنه "يملك السلاح ويملك الليل الأسود، ويملك الاختفاء حين يشاء، وأيضاً "حوله الفئة الممتازة من العصابة، ولكن لا صوت لهم، بجانب الهمس الذي أهمس به، صدى هم وأنا الصوت".

وضح الرمز وانسحب المعنى على فترة سياسية، وتأكدت الدلالة فيما تجسده الرواية من نتائج القهر على الذات والمجال "الشك والريبة والمهانة والخوف يحذر الأخ أخاه، والأب ابنه، النسوة ذاهلات حيارى، لقد رأين رجالهن ضعافاً، فانعدمت الثقة في نفوسهن، فما أصبحن يثقن بأحد ولا بشئ".

يفرض الوجود البشري على الإنسان صراعاً لا ينتهي من أجل الحياة، وتأكيد الذات الفردية أو الجماعية، وهو صراع لا يهدأ – في جانب كبير منه – بين الحرية والطغيان، وما لم يكن هناك وعي بالدور الذي يقوم به الإنسان من أجل المقاومة وترسيخ قيمة الحرية، فإن أساليب الإرهاب ستمارس وسائلها لخنق تلك القيم الجميلة، ووأد روح المقاومة. ومنذ تحرك الصراع الدرامي في الروايتين بين "الطغيان" و"الحرية"، وضح

صدق الكاتب مع نفسه ومع الواقع ومع سياق العمل الفني ومع نسقه الفكري العام. فهو لم يلجأ إلى الأسطورة، أو الرمز المبهم الغامض، وإنما وعى بفكر متحرر حركة الواقع وتحولاته، ورصد الثوابت التي يجب أن تتأسس كقيم حضارية ثابتة ومتواصلة معاً، ووقف صامداً أمام انحرافات الفكر حين ينحاز إلى القهر، ويضفي عليه شرعية تبريرية تكسبه رداءً خادعاً.

وفي مواجهة قهر السلطة ووأد الفكر الحر وفرض الرأي الواحد لجأ ثروت أباظة إلى الرمز.... يقول على الفترة التي كتب فيها روايته "شئ من الخوف": "تلك الفترة قتلت الكلمة الصريحة، ولكنها لم تستطع أن تقتل الكلمة الصادقة"

ويقول أيضاً: "ولقد كانت وسيلتي للإعلان عن رأيي هو الرواية الرمزية، لأن الكلمة كانت محبوسة في الصدور"...

ولأن الرمز له مفاتيحه بما يحمله من ظلال ودلالات، فإنه توقع ردود الفعل، وعمل جهده على مواجهتها، إيماناً بدور الكلمة من أجل الحرية والإنسانية.. يقول: "وكنت متوكلا على الله، أقول كلمتي، وأقف بجانبها، والله يفعل ما يشاء، ولقد دفعت الثمن وأنا سعيد أنني دفعته".

وفي الحقيقة فإن ما يجعل الفنان عظيماً -كما يقول "لوكاتش" -: هو الصدق العتيد الذي يصور به الكاتب الواقع حتى لو تعارض هذا الواقع مع آرائه وآماله ورغباته الشخصية.. وربما كان هذا الموقف من الصدق

قد جعله يتدخل فى السياق. وهو تدخل يتلاءم مع المحتوى الفكرى. فالفن – في جزء غير قليل منه – ذاتي، ولا نستطيع في الفن العظيم أن نعزل ذاتية الفنان، فهي منظور يكشف الوجدان والوحدة الشعورية ودلالات الفكر وضوحاً ورمزاً، مما يخرج بالذات المبدعة إلى أبعاد أكثر رحابة وهي ترصد التحول الاجتماعي مما يثري العمل ويعمِّق معانيه.

ولقد نجح الكاتب في تنمية الوعى بالذات وبالحياة، إنه كما يقول "فيشر": "ينمي الوعي بالذات وبالحياة لدى أبناء مدينته وطبقته وأمته، وأن يحرر الناس من القلق الذي تفرضه عليهم الفردية المبهمة المجزأة، ومن الخوف من وجود غير آمن لأن يعود بالحياة الفردية مرة أخرى إلى حياة جماعية، ويحول الشخصي إلى عام، أى أن يعيد إلى الإنسان وحدته الضائعة".

ولقد بدأ الصراع في الروايتين حين وقفت "درية" و"فؤادة" في مواجهة الطغيان بكل شموخ وإصرار.. ومع ذلك فقد أعطى الكاتب لكل منهما ملامحها الذاتية والمحددة لكيانها الإنساني والوجداني؛ فـــ "درية": "بيضاء صافية اللون، إلا من حمرة وردية تخالط بياضها بمقدار ما يجعل جمالها حياً متوثباً"، ويصف عينيها فيقول: "ينبعث منهما نور فيه ذكاء لَّماح وجمال آسر"، ويحدد هيكل الجسم وشموخه "فارعة الطول، هيفاء، غيداء، متوثبة إلى الفرح، سريعة إلى الضحك، تستعجل الأيام والأشخاص والأشياء"، وبالرغم من هذا الجمال الذي يؤهلها إلى الغرور

بالذات إلا أنها "تكلم الناس جميعا فلا يشعرون أنها مغرورة بجمالها هذا، وإنما هي تغمرهم بفيض من حنان".

ولعل صفة الاستعجال أن تكون دلالة على عدم النضج في الفكر والعاطفة على السواء وهو ما يكشف لنا عن حالة من الإذعان تتغشاها، حتى أنها إذا ما جوبهت بأمر ما خارج عن طاقتها تلتزم الصمت، بل أنها قد لا تتخذ موقفاً حاسماً فيما يخصها كأنثى، أهذا الذي يصفه الكاتب من جمال وشموخ يقف عند الجانب الحسي فقط؟. لقد صمتت حين أبدى العمدة رغبته في تزويجها من رجل ثري، وعجزت عن أن تبدي ما تستره من حب لفخري... وإذا كانت عاجزة في شئ يخص وجدانها وذاتها، فإنها لا تنهض إلى أن تكون رمزاً مكتملاً. كيف لا تدافع، وأمام العمدة، عن الحب الطاهر النقي. إن الحب لديها لم يشكل نظرتها إلى الحياة. ذلك أن الحب حياة، والحب اختيار، وهو ما توحي به "فؤادة" في "شئ من الخوف".. لقد صرخت في شجاعة بما كانت تدمدم به "درية" في "هارب من الأيام".

وهذا الاختلاف البين بين الشخصيتين راجع إلى البيئة التي شكلت العقل والوجدان معاً، فدرية ابنة بيئة جسد العمدة فيها الفساد والاستغلال والقمع، أما "حافظ" والد فؤادة فهو رمز حقيقي لنبل الإنسان المصري حتى كأنه امتداد تراثي له. وإذا كان العمدة، يعتد بقوته فإن زوجته هي الأخرى تمارس سلوكيات هي بنفسها ما يؤسسها زوجها العمدة. تعترض على فخري فتقول: "فخري طيب وابن حلال ولكنه

فقير".. نفس المنطق الذي يحرك الأسرة ككل. وأين هي من فاطمة والدة فؤادة التي يصفها الكاتب بأنها هالة نورانية.. ولكن الشخصية نفسها تحمل مبررات صمودها وانهيارها، فليست البيئة هي العامل الحاسم فقط، وإنما هناك عوامل تتصل بالتكوين الذاتي للفرد.

يتضح لنا تكوين درية من خلال هذا الحوار الذي يدور بينها وبين فخري، مع ملاحظة أنها غالباً تردد ما يقوله والدها العمدة.

"يقول... يقول.. (تقصد العمدة). أريد يا درية أن أزوجك من ابن الحلال وأريده وافر الغنى، وأريد لك بيتاً بل قصراً في القاهرة.. ما رأيك يا بدرية!

- وبماذا تجيبين؟
- بالصمت!
- بالصمت!
- وماذا يمكن أن أقول".

لا شك أن التعليم والثقافة أحد أهم الأسباب التي ميَّزت بين درية وفؤادة. تلك الثقافة التي اكسبت فؤادة ثقةً واعتداداً بالرأي في غير جنوح، يصفها الكاتب فيقول: "هي واثقة من الزمن، واثقة من نفسها، لا تعبأ بشئ، تفعل ما تراه خليقاً أن يفعل، لا يهمها رأي أحد ما دامت هي مطمئنة إلى رأيها، أحبت فلم تخف من الحب".

لهذا لم تنل "درية" من مساحة رواية "هارب من الأيام" حيزاً كبيراً بالرغم من مقاومتها الشديدة، على حين شغل "كمال" مساحة ضخمة.. وتعوض فؤادة هذا النقص.. إنه تعويض يرجع إلى تطور الزمن والحياة... فتشغل متن الرواية حتى يكاد عتريس يتوارى في طيات "شئ من الخوف".

بم يفسر صمود "درية" إذن! أتكون المكابرة والزهو الطبقي؟ أو الإحساس الفوقي بالتفرد؟ أم هو الاحتقار والنظرة الدونية إلى الأسفل؟... لعل ذلك كله كان يحتويها وهي تصمد أمامه.. وفي لحظات التأزم تتكشف الذوات وتتضح الدواخل.. وفي حوار بين درية وكمال، نلاحظ التجاءها إلى الإيمان منفذاً من هول الحصار.

". لا تخافى. أنا غير خائفة، أنا مؤمنة وما فى علم الله كائن" وسمة الإيمان تجمع الاثنتين، وهو الذي أعطاهما القدرة على الصمود.. إن القيمة الحقيقية التي تتغلغل إلى الوجدان هي وحدها التي تحمل أمل الخلاص. وحين تشعره بأنه قبل أن يلجأ إلى العنف كان أقوى بالضمير الصادق يجيبها في صدق نفسي نادر: "لم يكن له ضمير، وليس لي اليوم، أنا لم أعرفه يوماً..". وتلقي عليه درية بخلاصة الموقف "أيها المسكين تحاول أن تهرب من الأيام فلن تستطيع"، وترفض حبه في كبرياء مع أنها واقعة في قبضته، لإيمانها أن الحب بهذا الشكل ابتذال واغتصاب.

وفؤادة هي التطور الطبيعي لدرية، وهي الأكثر ارتباطا بالأرض. ربما جاءت الأوصاف لتؤكد ذلك "سمراء سمرة ما تكاد تلحظ، سوداء الشعر

غزيرته ذات عينين واسعتين نفاذتين تخترقان الحياة في فهم وذكاء".. إن لها حضوراً لا يُنسى ولا يُتجاهل "لا يستطيع من يراها مرة إلا أن يذكرها دائما"، ثم هي خلاصة أبوين يكادا يكونان مكتملين "أخذت عن أمها إشراقة نفسها وإيمانها المطلق بالله وأخذت عن أبيها طبيب نفسه وسماحة مشاعره".

فؤادة إذن لها لون النيل، وتربة مصر، وإيمانها المتغلغل. ولقد شكل الحب نظرها إلى الحياة، ولاحت في عينيها حركة اليد الممتدة إلى فقير كأنها نبع من الحب المتخفي في الأعماق. ومن أجل ذلك أدانت كل ما يئد روح الإنسان. أدانت افتقاد الحب "الجريمة لم تصبح جريمة إلا لأن صاحبها لم يدر ما الحب!"، ولم يكن عجيباً إذن أن تكون صادقة مع نفسها ومع الآخرين، فلم تحصل على شيء لا تستحقه أبداً. ومن ثم ترسخ إيمانها المطلق بأن الحرية قيمة كبرى لا يجب التفريط فيها أبداً أو الانتقاص منها. إنه المبدأ، والاختيار، والكيان "الحرية هي المساواة، امتيازك عن إخوانك عبودية لهم".. إنه حق مكفول للجميع ولا يتفضل به أحد على أحد، إنه حق وجودي كما ترى فؤادة.. أضربت عن الطعام حين رفض أبوها إتمام تعليمها ليقينها العميق بأن التعليم وعي بالحرية وإثراء لها، وهو ما نفتقده عند درية في الرواية السابقة، والحوار الآتي يصوِّر درجة الاشتباك بين الأب والبنت.

- "موتي إذا شئت ولكنك لن تذهبي إلى المدرسة.
- أموت لأنك تخنق حريتي، وأنا لا أطيق العيش بلا حرية.

- كبرت ولا يجوز أن تذهبي إلى المدرسة.
- كبرت ولهذا يجب أن أذهب إلى المدرسة".

واحدة بهذا الوصف ماذا يمكن أن يكون موقفها أمام القهر؟ لقد حملت قدرها وفكرها وقاومت. ترفض أن يكون عتريس زوجا لها: ".ليهدد ما يشاء فلن أتزوجه"، وتواجها، ورفضت بحزم أن تكون زوجة له، كيف تئد الحرية بشرعية شكلية؟ إنه يحاول أن يحصل على هذه الشكلية، وبكل ما أوتي من قوة وقهر. ولكنها ترفض، ومع التهديد بالقتل ترد عليه في عمق دلالى "تستطيع.. ولكنك لن تكون قد تزوجت مني".

ومع هذا التراتب في الدلالة يشف الرمز عن المعنى العميق في ردها على عتريس: "إذا قتلتني فإني لن أموت، أنا أمل في نفسك، فكرة في ضميرك".

لقد جسدت فؤادة محورين كبيرين هما: الحرية والعدل. ومن ثم تصبح فكرة عامة وأملاً منشوداً. ويحق للكاتب أن يصفها بقوله: "نسمة من نسمات الحرية، وشعاع من ضيائها، ونغمة عميقة من موسيقاها".

فى "هارب من الأيام" تحددت المقاومة عبر التضاد في تصوير الشخصيات التي وشت بما يقبض على الواقع من فساد. والعمدة في الرواية نموذج للعمدة القديم بخصائصه ونقائصه، وبما يحمل في داخله من مبررات سقوطه "فهو رجل متدين لا يترك فريضة، وهو في نفس الوقت

منحل مرتش، وهو بعد ذلك منافق داهية، وشيخ البلد إبراهيم رجل شريف وقف ضد طلاق سعدية لفقر زوجها وظل يردد: "وما ذنبه إذا كان فقيراً".

وهو يوظف قدرته بحكم موضعه الاجتماعي في سبيل الخير، ويصف نفسه فيقول: "أستطيع أن أحبس المياه فلا يراها إلا في دموع عينيه.... ولكني لم أفعل لأني شريف".

وسيظل في دائرة المجال الحاكمة قيمة شريفة ومثلا يُحتذى ورأياً شجاعاً "الحق يقال في كل وقت يا شيخ زيدان.. طلقت سعدية من صالح لأنه فقير.. كره الله هذا والمؤمنون"، وهو يذكرنا بالمقولة الهادرة في "شئ من الخوف" (الزواج باطل)، كما يذكرنا بالشيخ حسن أيضاً.. حين لم يستجب لتهديد اللصوص، إلا أنهم في النهاية نفذوا وعيدهم وقتلوا ابنه. وقال معقباً في ألم: "حسبتهم لصوصاً ولم أحسب أنهم قتلة".

ولقد لجأ العمدة إلى لطيف بك يطلب منه المساعدة، وهو سلوك مقصود. فلماذا لم يلجأ إلى المركز، أو القانون أو السلطة ولجأ إلى مجرم آخر من خارج القرية؟ ويتحقق الهدف وتعود درية من قبضة الطغيان! لكن السؤال يظل يلح... ولعل الإجابة أن تكون إسقاطاً على مجريات الحياة والنظام في الوطن آنذاك...

والمقاومة في "شئ من الخوف" قامت على محاور ثلاثة: فؤادة، الشيخ إبراهيم، والجماعة. ويصرخ الشيخ إبراهيم برأيه واضحاً بلا خوف في

زواج فؤادة "والله إن انطبقت السماء على الأرض فلن أسكت، هذا الزواج باطل، وإقامة فؤادة مع عتريس اعتداء على حقوق الله ولن نسكت"، ويرى أن هذا الاختطاف وهذا الزواج إنما هو اعتداء وهدم للدين والحياة معا. وظل صامداً حتى بعد مقتل ولده، وهو موقف مشابه لموقف الشيخ حسن. وقال في صدق: "حق الله أحب إليَّ من حياة ولدي"، ويشتري الرجل قطعة من الطباشير ويكتب على حائط الجامع "زواج عتريس من فؤادة باطل." ولقد جمعت بينه وبين فؤادة معان مشتركة، فكلاهما يعمر الحب قلبيهما: حب الله، والفضيلة. وانتقل هذا الإحساس المشترك إلى الناس وتأجج كالجذوة، لقد كانوا يحسون أن شيئاً يجمعهم، وكل فرد كأنه الجماعة، والجماعة كأنها فرد، كما يقول الكاتب: لقد أصبح الجميع في واحد، مصداقاً للحكمة القديمة (الكل في واحد)، ومن ثم يصبح للفرد قيمة وللجماعة كيانها المميز والمحترم، وتظفر الحرية برجالها الأشداء ويخلصون فؤادة من قبضة الطاغية..

ولغة الكاتب لغة آسرة، يتضح من خلالها القيم الفكرية المطروحة، وتتحدد عبر تركيباتها ملامح الشخصيات. واستوت اللغة فصيحة في كل حال، وتلوَّنت بظلال النفس والحركة والوجدان، وحملت ملامح الذات المنسحقة، وجسدت الخوف والقلق، وعكست ما تدمدم به النفس عبر حديث النفس، وجسَّمت الأشياء وألقت بماديتها، وحركة الأزمنة، وحملت الفكر والقيم.

ولقد ساعد ذلك كله في نقل الإحساس الجمالي وتوفير درجة من المتعة، والإبقاء على لذة المعايشة مع النص ومصائر الشخصيات....

ولنلقي نظرة على حديث حافظ بعد زيارة عتريس له: "... أحدث شيء؟ هل كان عتريس هنا؟ عتريس بأكمله.. بجميعه هنا فى هذه الحجرة؟.. أقال ما قال فعلا: كيف؟ ما هذا الصمت إذن؟ أين الضجيج الذي كان يجب أن يملأ الدنيا من حولى؟.. ما هذا السكون؟.. أينقض عتريس على حياتي جميعها يختطف مني هذه الحياة ثم يهدم الصمت ويشمل هذا السكون البارد في غير اهتمام كان شيئاً ما يحدث؟".

لقد عبرت اللغة عن داخل النفس ورصدت التوتر النفسي الذي حل ونقلت ارتعاشات الخوف الكامن، ووشت بصراع درامي ذاتي... وكثرت التساؤلات المصاحبة. إن هذه التساؤلات تعبر عن أزمة الرجل، وحواره الصامت مع الواقع الجديد "عتريس". ولقد ترك الكاتب وعي الشخصية يفرغ شحنته، وترك الدلالة لموقفين متناقضين. لقد رقت اللغة وشفت.

... وإذا كانت رواية "هارب من الأيام" تتسم بالميل إلى التعليق والمباشرة والوصف المشهدي، والتمهيد للحدث، فإن الكاتب في رواية "شيء من الخوف" دخل إلى الحدث مباشرة، وكان الحدث نفسه أكثر كثافة وإيحاءً وميلاً إلى التجريد، ولم يقف عند ضمير بعينه، بل اتسعت الرواية لتشمل الضمائر الثلاثة: الغائب، والمخاطب، والمتكلم.. وبها مجتمعة وقف على حدود الموقف ونبض الشخصية، وأدى ذلك إلى

استخدام وسائل فنية كالتداعي وحديث النفس والاستبطان الداخلي، كما أدى إلى العلو بمستوى اللغة وشاعريتها.

ومما يميز اللغة هذا الولع بالوصف المشهدي، بحيث يتحول النص إلى صورة وصفية رائعة... وهو وصف يتنامى مع السياق ويخدم الحدث ويكشف عن معالم الشخصية، ويساهم في تحديد أبعاد الموقف. كما أنه يحمل في طياته إشارات إلى دلالات لها أهميتها في دفع الحدث وتطويره، ومن ثم يصبح أحد آليات البناء في العمل.

والصورة الطبيعية تستخدم كمعادل نفسي وتعويضي لجانب الوجدان، وقد تأتي إيحاءً بالتوقع، أو تعليقاً على موقف، وتتحول الصياغة إلى شق شعري يرتبط بالسياق في وحدة متناغمة...

ولعلنا نجد ذلك بوفرة في "هارب من الأيام"، وخاصة حين بدأ الصراع في القرية وغلب على الصورة قتامة اللون، وسيادة الظلام، وخفوت الضوء في المساء، ووهن القمر، وبطء الحركة وسكونها.

"أقبل المساء على قرية السلام وانتظر القمر ثم حبا إلى السماء واهنا".

"أقبل المساء على القرية فآوى القوم جميعهم إلى البيوت يذودون عن أنفسهم ذلك الجو القاتل الذي شاع في القرية"...

وتتحول الصورة اللغوية إلى تشكيل مرسوم ومؤطر بسخرية ناتجة عن المفارقة في دلالة اللفظ. يصف الكاتب وطنية فيقول: "عجفاء بلا قوام على الإطلاق.. ينتهي جسدها من أعلى بكمية من الشعر الأسود الذي

يتأبى على كل منديل. تعقبه إلى أسفل جبهة ضيقة فعينان صغيرتان تحيط بهما مرتفعات ضخمة.. إلخ".

ولقد حفلت النصوص – خاصة في "هارب من الأيام" – بصور تشبيهية جميلة توضح المعنى وتجسده في صورة مادية محسوسة، وقد يرد معه نوع من التوقيع اللفظي الذي يجلب الموسيقى. كما يساعد التكرار على تأكيد المعنى ويشي بالرمز، يصف الكاتب الآهة الساخنة فيقول: "آه عالية عريضة مرتفعة كصوت حيوان يعذب حياً فوق النيران فلا النيران تأكله، ولا هى عنه قصية. آه... معذبة، والهة، حرة طويلة تنطلق من الأعماق وتجوب الجسم كله" أية حركة تلك التي أعطاها للآه!!

ولكن الحوار في "شئ من الخوف" كانت له السيادة، وكان وسيلة الكاتب لإبراز الشخصية، ولقد نما الحوار فساهم في تقوية الحدث ودفعه، وأبان عما يقال وما يمكن أن يستنتج، بما يحمله من مضمون ودلالة. ولتوضيح الدلالة يلجأ الكاتب إلى التفريع والتوزيع وصياغة المحكي بصياغة أخرى. ولنأخذ نموذجاً له في الحوار الذي دار بين فؤادة وعتريس.

". لماذا كل هذا؟ .كل ماذا؟ .هذا النفور. أنا لم أنفر ولم أغضب. فما قولك أننا لسنا زوجين. إننا لسنا زوجين. والكتاب؟. باطل. والشهود؟. مزورون. هل أنت واعية بما تقولين؟. تمام الوعى".

ويبقى أن نشير إلى أن الروايتين التزمتا شكلاً متماثلاً تقريباً، حيث يبدأ النص بالتقديم وتهيئة الجو وإظهار الشخصيات، ثم تتطور حركة الحدث فيتجاوز السكون والذاتية إلى الواقع العام حيث تدخل القرية ككل في دائرة الصراع العام، فينقض محور الحركة محور السكون السابق، وتتلازم اللغة والسياق تلازماً عضوياً...

ونشير أيضاً إلى إمكانية القول بأنهما رواية واحدة من جزأين؛ فحافظ برمزه، وكثافته وامتداده التاريخي تطور فكري وفني لشخصية العمدة، وفؤادة تطور نام لدرية، والشيخ إبراهيم تطور لفكرة المقاومة عند الحاج إبراهيم والشيخ حسن، ولم تكن "أنعام" في بنيتها الاجتماعية إلا تطوراً جامعاً لشخصيتي: "وطنية"، و"سلمى".. وهذا يعني أن "هارب من الأيام" تعكس مرحلة ساهمت في تحديد وتشكيل مرحلة أخرى جسدتها "شئ من الخوف".

وتطورت الدلالة من الجزئي إلى الكلي، ومن الواقع إلى الرمز، ومن التجسيم إلى التجريد، ومن التمهيد إلى الدخول فيه، ومن الخلاص بالعنف إلى الخلاص بالحب، ومن ضياع الفرد إلى وجود الفرد ضمن الجماعة، ومن التعارض – فكرياً – بين العدل والحرية إلى ضرورة التزاوج بينهما.

خيوط السماء

ثروت أباظة

-1-

بصدور رواية "خيوط السماء" يكون الأستاذ ثروت أباظة – في رأيي – قد أنهى ثلاثيته الروائية التي تتخذ من البيئة والمجال الشعبي مادة للتعبير الروائي. وهو إن كان في أعمال روائية بعينها قد عبر عن طبقة اجتماعية معينة، فإنه في "هارب من الأيام" و"شئ من الخوف" قد أخلص للمجال الشعبي تماماً، ثم جاءت "خيوط السماء" فجمعت بين الواقع الاجتماعي في القرية والمدينة. ومبحث ثلاثيته الأساسي يكمن في رصد الخلل في بنية المجتمع المادي والثقافي.

واتخذ مردود هذا الخلل في الروايتين السابقتين وعي الشخصية الرئيسية بالعلاقة بين الطغيان والحرية، السلطان والفرد، العدالة الاجتماعية والوسيلة الشرعية لتحقيقها. وإذا كان القصد الروائي يهدف إلى استحالة التصالح بين هذه الثنائيات المتضادة والمتصادمة، فإن الحل قد جاء تقدمياً بكل المقاييس، على يد الجماعة في "شئ من الخوف". إن ثمة حركات ثلاث تسيطر على الروايات المذكورة: الحركة الأولى، تتمثل في إضفاء المشروعية على الإرهاب بإعلان شعار العدالة الاجتماعية، والثانية تبرر الصراع بين القوة والحق، وتأتي الحركة الثالثة لتستغل كل المفاسد

وتلعب على كل الأطراف. فإذا كان العنف المبرر قد فشل فلماذا لا تلجأ الشخصية إلى الحركة الثالثة، حركة التلون والتسلل؟

والشخصية "المحور" في الروايات متشابهة في المنشأ والانتماء الطبقي المتدني. ولكن السلوك اختلف ما بين العنف والتسلل، بل إن نهاية الشخصية واحدة، والمساحة الزمنية التي تفصل بين الروايات متقاربة. وكأن الثلاثية توصيف لأجيال مختلفة، كل جيل يطرح قضيته بطريقته الخاصة. والمادة الروائية قريبة من حياة الناس الطيبين الذين يعيشون في الريف ويحملون خصائص فطرية في التكوين والسلوك، بحيث يصبح الخروج على النمط الاجتماعي تحدياً للأخلاق والنظام الفطري العام، ومن ثم يضحى مجرد الزواج من راقصة في مولد وصمةً ونبذاً واغتراباً، وممارسة الطغيان هولاً وإعصاراً يجتاح البناء، ولا يخلف – أيضا – سوى النبذ والاغتراب.

ولقد اهتم الكاتب بدراسة الشخصيات الأساسية: كمال، عتريس، فرغلي، وبانتمائهم الطبقي المتدني فكشف عن جوانب السوء والشر فى نفوسهم.

إن كمية الشر في الروايات موجودة بدرجة لا نلمسها في رواياته الأخرى. ولقد ساق تجاربه الإنسانية ليكشف النفس البشرية حين تسيطر عليها كمية هائلة من الغرائز الحيوانية. كما يعري البيئة مجال نمو الشخصية وانتمائها ومن الجدل بين الاثنين، يرصد الكاتب الفكرة

الوليدة من وراء هذا التصادم اللإنساني "حتى تنتصر الحياة على العدم، يغلب الخير الشر".

والكاتب في روايته "خيوط السماء" لم يعالج الشخصية من فراغ، بل أقامها وسط متغيرات نفسية واجتماعية، في واقع محدد وزمان ممتد. ولقد كانت حركة المجتمع المائعة عاملاً مساعداً في إفساد الشخصية حتى أصبحت وجهاً عفناً وذات ثقل ضاغط على الحياة نفسها، ولم يعد غريباً أن تحتشد الرواية – مثلها في ذلك مثل الروايتين السابقتين – بقدر هائل من التوحش الإنساني المتبادل بين الذات والموضوع، وهو محور فني في ثلاثيته. ولقد نجم هذا التوحش عن اختلال العلاقة. ويصبح المستوى العميق لهذه الأعمال تعرية للواقع وصولاً لرأب الصدع وأملاً في استحداث علاقة جديدة تعيد التوازن المفقود، وتزيح هذا القلق الروحي الذي يعتور الكاتب نفسه "في دنيا لا يستطيع الفنان فيها أن يشعر بالاستقرار" مما يثير لدى المبدع شعورا "بالتوق إلى قيام وحدة اجتماعية جديدة".

وطالما أن الروايات تدور بين ذوات تتصارع في ظل مناخ موات، فإن ثالوثاً جدلياً يحكم الحركة فيها، والخط الأول هو البيئة – المجال الشعبي الذي تتحرك فيه الشخصية – ويسميها "فيشر" بوحدة المنشأ. ويأتي الخط الثانى موازياً للأول لا يتمازج به وإن كان يتداخل، وهو المردود المنعكس على الذوات، ويصبح المردود في الثلاثية إحساساً بالإحباط والغربة ثم النبذ الاجتماعي المفجر لحركة الرفض، ثم يأتي الخط الثالث.

(التركيب الجديد وهو إزالة التناقض والتلاؤم مع الواقع، والوحدة بين الذات والموضوع. والعودة إلى الفردوس.).

ولكن ثمة ملاحظة يجب ذكرها؛ فالرفض في "هارب من الأيام" و"شئ من الخوف" كان رفضاً تبادلياً، فغياب الهدف ووقوع الشخصية في أسر الذات وغربتها أوقع الجميع في المتاهة. فلا المرفوض يسمح بدراسة الأسباب، ولا الرافض يتخلى عن حركته الغائصة في أعماق ذاته. ولكن الرفض في "خيوط السماء" كان رفضاً توافقياً بين جميع الأطراف، ذلك لأن قضية الرواية تدور حول الفساد الاجتماعي والسياسي، فالكل يوافق – تحت السطح – على نمط الفساد، على حين يرفض بعضهم بعضاً فوق السطح.

وكذلك بالنسبة للنهاية؛ فالنهاية في الروايتين توحي بالتركيب الجديد وبالوحدة بين الذات والموضوع. ولكن النهاية في "خيوط السماء..." نهاية مفتوحة فليس هناك طغيان أمام الحرية، ولا عنف من أجل العدالة، وإنما هنا فساد اجتماعي يقبض على حركة المجتمع كله. إن النهاية تصبح بوابة إلى الأمل في التغيير، ولم يتحقق هذا الأمل، فإن جاء موت فرغلي على يد ابنه – الجيل الجديد – فإن الجيل الجديد نفسه جيل فاسد لا يصلح لإعادة الوحدة، أو لإبراز التركيب الجديد، الأمر الذي جعل النهاية في الرواية مفتوحة....

ويطيب لي أن أذكر مقولة فكرية تتبناها الواقعية الجديدة تقول المقولة: "ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم، بل على العكس من ذلك،

وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم. (النقد الأدبي، د. غنيمي هلال ص **379** الطبعة الأولى). وليس من شك في أن "فرغلي" في "خيوط السماء" كان صفحة بيضاء يتحرك كما يفعل الصغار؛ إلى أن ووجه بمتغيرات، فوعاها، فأصابه الزلزال وتحدد وعيه وتشكل وجوده الاجتماعي، ومن ثم مردوده السلوكي الذي تبدى في الرغبة في الانتقام، فاستطاع أن يتسلل وأن يستثمر الخلل ثم يقبض عليه في النهاية.

إنه عاش في إطار الثالوث الجدلي: الواقع، والحاجة، والسلوك.

ولقد حرصت على إيراد هذ المقولة لأبين أنه في الفن – والفن وحده – يتخطى الكاتب كل الحدود ويتسامى على كل اتجاه، ولا يبقى إلا الإخلاص للفن وحركته الإبداعية.

إن ما يتوجه إليه ثروت أباظة في السياسة والفكر والفن مرده إلى طبقته وليس إلى فنه إن هذه الثلاثية جعلت منه كاتباً تقدمياً من الطراز الأول، ولكن وضعه الاجتماعي ظل ماثلاً أمام العيون. ولكن متى كان الوضع الاجتماعي – في كلا الجانبين – محدداً لإطار الفن، بل ومحدداً للاتجاه نفسه!

-2-

"وفي كواليس توحة عرض فهيم الزاوج وقبلت توحة". وهكذا أنهى فهيم الحوت خفير المزلقان حركة اهتمامه بتحية الملواني راقصة الترك.

ودافع الحركة هو وقوعه أسير هذا النوع من الجمال الأنثوي الذي لم يعرفه أبدا. فلقد كانت أمه "غاية في القبح". ومن منطلق اللذة المفتقدة أقدم على الزواج بسرعة مذهلة تدفعه رغبة التعرف على نمط أنثوي جديد، ودغدغة في المشاعر سيطرت عليه. ولم يكن غريباً أن تتجاهل القرية هذا الزواج "فلم يكن فهيم ذا شأن" فسواء عند القرية "أن يتزوج من غزية" أو من غيرها. ولأن اللذة في شئ محروم منه كانت وراء زواجه. كما كانت الإدانة فيما بعد. فقد خبا فرح اللحظة وعادت الحياة إلى ملالتها "وتعود الأيام تدفع بعضها بعضاً في فتور وكسل".

وبدأت تحية تضيق بهذه الحياة لولا أن جثم على إرادتها جنين بدأ يتحرك في أحشائها "فرضخت له وخضعت لسنن الزواج". ولم يقف الأمر عند حد الملالة التي عششت على جو البيت، فهو أمر قد تحتمله الأم ويجاهده الأب.

أما الإحساس بالنبذ فقد فاق كل توقع وهز كل ثابت مكين في داخلها، فعاشت الأسرة منبوذة على أطراف القرية، وجاء الطفل في هذا الجو المشحون بالتوتر والغربة والإحباط، فظل حبيس البيت لا يختلط بأطفال القرية، حتى جاءته الطعنة الأولى. وهو لا يدري شيئاً. في بداية حياته التعليمية الأولى "ودخل إلى الفصل وهذا الشعور بأنه منطقة منبوذة من الحياة يملأ نفسه ويهشمها تهشيماً" وحين ألقى عليه المدرس بعبارة "اسمع أنت هنا تنسى البيت تماماً" أحس بأن شيئا كبيراً في داخله قد انهار، لكنه لم يعرف كنهه. وظل هذا الإحساس يضغط في شكل شعور

متسائل لا يفارقه "لماذا ينقبض عن كل أمثاله ليصبح مادة معزولة غير صالحة لأن تذوب في الكل كما يذوب جميع هؤلاء الأفراد في كل واحد". ولقد أوقعته إحباطات كثيرة في دوامات لا نجاة منها إلا بالاستلاب عن الحياة والقيم، بل لقد رسمت له في شبه قرار قدري مصيره. أصبح "فرغلي" يذكرنا بالأبطال القدماء الذين كانوا يصارعون القوى الخارقة. إنه هو نفسه يصارع قوة خارقة من نوع آخر لها ثقلها وضغطها ووجودها العياني، ومن ثم كان طبيعياً من الكاتب، وهو يهتم بإبراز الأحداث وتشابكاتها، أن يولي بالعناية والتحليل الدوافع الشخصية والنفسية والاجتماعية التي تبدو غائصة في كمون مستتر خلف الحدث ووراء السلوك، وبحثاً عن الماضي وعن القصد في الحاضر.

وسيطرت تساؤلات "فرغلي" كمحاولة لإدراك العلاقات التي تربط الظواهر التي يعيشها "ما معنى أن يكون الإنسان غنياً، وما معنى أن يكون فقيراً، وما معنى أن يملك التلميذ أكثر من بدلة، وما معنى ألا يملك إلا بدلة واحدة، ما تلبث أن يحيط بها القدم فتتمزق أو ترتق... إلخ". وهو نفس التساؤل الذي نبت في ذهن كمال في "هارب من الأيام" بما يوحي بوحدة المنشأ في ثلاثيته الروائية؛ فيقول: "أكل هذا الخير في بيت واحد، تنعم به أسرة واحدة؟.. أهذا عدل يارب؟.. هذا العتل الغليظ يتمتع بكل هذه الخيرات وأنا لا أملك شيئاً.. ما ذنبي إذا كان أبي طبالاً فكنت مثله؟"... وهو تساؤل بدرجة أو بأخرى ينطبق على عتريس أيضاً، ولكن المنطلق في الروايتين في هذه الجزئية منطلق ذاتي في حين أنه في "خيوط السماء" منطلق ضد مجتمع بأكمله.

ويجمع الشخصيات الثلاث حدة الوعي لواقعهم في احتكاكهم بالمجتمع وما ينشأ عن هذا التفاعل من مشكلات أو عقد نفسية. وهذا الوعي هو وراء إحساسهم بالإحباط ثم الغربة فالنبذ من المجتمع نفسه. وأقسى ما يدمر الذات الشعور بالاغتراب وسط مجتمع يتصورون أنه يعطيهم قدراً من التواصل والذاتية، ويصبح رد الفعل هو التمرد خروجاً من دائرة الحصار.

ولقد حوصر فرغلي بين أم كارهة حاقدة "على ميلاده الذي حرمها من تحقيق ما أرادت أن ترجع إليه من حياة" وبين أب متخاذل مستسلم ومجتمع لا يريده، فانكفأ على نفسه صامتاً قاسى القسمات فلم يعرف الضحك قط فكرهه "لأنه لم يصدر عنه أبداً وإنما صدر عليه"، ولقد ظل تعامله مع الأشياء من الخارج حتى يأتيه الزلزال، فهرب إلى الداخل وانبهم الكون في عينه، وتحول إلى عيون متهمة. "أصبح الفناء جميعاً عيوناً تحيط به من كل متجه ويسفلها ابتسامة فيها سخرية وفيها احتقار وكانت الوجوه المتجهة إليه تحمل سمات الوحش وقد وجد فريسة هو واثق من افتراسها.. حتى إذا أحاط تلاميذ المدرسة بالدكة ومن عليها خلع أحد التلاميذ رباط عنقه وربطه حول وسط وصاح: "على وحدة ونص ياواد" وأدرك فرغلى بعد هذه الحادثة وضعه الطبيعى، فانفصل، واغترب، وحقد وداهم أمه وأباه في قسوة شديدة، مما عجل بهرب أمه "فأحس أن شيئاً كان يداهمه ويضع أنفه في الرغام قد رفع عنه" وأصر أن يعوض المهانة بمزيد من النجاح "إنما هو ينجح لأنه لا يجد سبباً يسقط من أجله وكأنما كان يقول لنفسه إنه يكفيه سقوط أهله".

ولقد حدث التحول فى السلوك، ويبرز ذلك استشهاده ببيت المتنبى الذي يقول:

إذا ترجلت عن قوم وقد قدروا ألا تفارقهم فالراحلون هم

وإذا كانت خلاصة المتنبي بحثاً عن وظيفة لتأكيد الذات المتضخمة، فإن حياة فرغلي بدأت منذ لحظة وعيه بمأساته بالبحث عن وسيلة لتأكيد الذات عبر سلوك متسلل راصد للخلل الاجتماعي، تحركه الحاجة ويستفزه العجز، فيهرب من مجتمع القرية كلها إلى عمته في القاهرة ويعتوره إحساس بأنه سلعة معروضة للبيع والشراء، فهو لا يملك الاختيار، لقد فرض المجتمع عليه نوعية السلوك "إنما هي الحاجة التي تبيعه ولا يملك لسيطرتها دفعاً"، فداس في داخله كل معاني القيم والأخلاق، بل كفر بحقيقة الإيمان وافتقد الانتماء على المستوى الخاص والعام، وتمحور انتماؤه حول نفسه فلم يعد يهمه ما يقال عن الحرب والإنجليز والاستقلال، بل ما يهمه هو مواجهة هذا الغول المتوحش الذي يدهمه في كل لحظة ويذكره بحقيقة أهله وحقارة أمه، ولقد تضخم وعيه فقلب الحقائق وصاغها صياغة ذاتية تعني الرفض الداخلي لكل ما هو ثابت وحقيقي. والحوار الذي دار بين فرغلي وزوج عمته، حين طلب منه أن يبحث له عن عمل، يشي بهذا الرفض والجحود.

- لا تخف على المذاكرة فأنا مصمم على النجاح.
- قل بإذن الله.
- لابد أن أنجح.

- كله بأمره يا فرغلي.
- أنا أذاكر تماما...

وبالرغم من تمرده الذي بدأ في الحوار، وإخلاصه لذاته وإرادته إلا أنه ما أن يعلم أن العمل موجود حتى يهم "أن يقبل قدمه الحافية المسترخية على الكنبة"، ففي سبيل الحصول على ما يريد يضحي بما يجب أن يتبدى منه أو يقنع نفسه بوجوده "أنا لم أر في الحياة إلا ضيقاً ولم أعرف لنفسي ملجأ إلا نفسي"، ومن ثم لم يعد غريباً. وقد أصبح المال هو حاجته الأولى. أن ينخرط في التنظيم الديني، وانضمامه إلى الجماعة انضمام خاص جداً؛ فعشرة جنيهات بالنسبة له مبلغ لا يستهان به. ومثلما فعل مع "الشبراوي" فعل مع التنظيم الشيوعي مع توصية من أمين التنظيم "بأن يعود نفسه على تعبيرات أكثر تقدمية، عن البروليتاريا والجنة المنتظرة، تماماً مثل عبارات الجهاد فى سبيل الإسلام. ويستخدمه أيضاً رجل النظام ويكشفه على حقيقته "أعرف أنك مع هؤلاء ومع هؤلاء وأنك في نفسك لست في خدمة أحد إلا مع نفسك". وتكتمل أضلاع المثلث لتحاصر فرغلي، ويقع وسط دائرة عدم الأخلاق. وفي الصراع اللا أخلاقي تنتفي القيمة. إنه صراع القوى، وجاءت القوى الثلاث دون أن يبذل كبير جهد فلم يتركها، وإنما استغلها إلى النهاية وتسلل بها وفوقها حتى أمسك بكل الخيوط.

وإذا كانت الحاجة قد شكلته وأعادت صياغته وحددت دوافعه القوية، فإن عليه أن يصوغ أيضاً التوافق بين الحاجة الذاتية وظروف

الواقع، وذلك هو الجدل الذي سيطر على فرغلي وجعل منه بعد ذلك النمط القوي الفاسد. ولقد لجأ إلى "نديم الطوبجي" لينال الوساطة إلى العمل "وحين نال التوصية هجم على يد الباشا يريد أن يقبلها فإذا الباشا يختطف يده اختطافاً من يدي فرغلي المصممتين: "أستغفر الله يا بنى.. أستغفر الله". "لقد صنعت مستقبلي يا معالي الباشا". "المستقبل لا يصنعه إلا اجتهادك وصلتك بربك". "لا يا أولاد الكلب تشترون دماءنا وذلنا بالكلام المنمق وتدعون أيضا طاعتكم لله...". وفي هذه العبارة تداخل السرد مع الحوار مع حديث النفس مما يشكل ملحظاً جمالياً عند الكاتب، والموقف تكرر مع زوج عمته، وسيتكرر فيما بعد. إنه موقف التصادم مع حقيقة الداخل والخارج، مما يشي بازدواجية هائلة تشطر الشخصية وتفصمها.

ولأنه يريد أن يظل مسنوداً من النظام ليحميه ويكشف له خبايا القاع لجأ إلى ضابط المباحث – بعد أن عين في شركة الأثاث – ليخطب أخته "حياة". وكأنما سقط فيما هرب منه أبوه، ولجأ إليه جده، وكأنما هي وراثة جديدة موصولة من الجد إلى الأب. فإذا كان الجد تزوج من أجل منصب في القرية، فلقد تزوج فرغلي من أجل الصعود إلى القمة، وإن تشابهت الزوجة في القبح والدمامة يقول فرغلي عن زوجته: "... كيف استطاع وجهها أن يكتسب كل هذه الرجولة... فمن هذا الذي يمكن أن يتزوج حياة إلا ابن غزية أو عامل تلغراف؟"

وأمسك فرغلي بالخيوط، ومارس الضغط، وتصدر العمل بعد أن كشف مفاسده، لكنه الكشف من أجل استغلاله لصالحه وأتى بمن كانوا يوماً يحتقرونه ليعملوا تحت إمرته، فها هو قد أصبح رجل المجتمع القوي "وأحس فرغلي أنه في ربيع حياته... نديم ويحيى وممدوح يعملون جميعاً تحت رئاسته"، ورغم أن فرغلي وصل إلى قمة المجتمع إلا أن إرادته، التي فاخر كثيراً بأنها من أسباب مكوناته الخاصة، لم يستطع أن يبقي عليها، بل أدرك أن الإرادة مع الحاجة تتصادم، وأن التوق الجامح إلى تخليص ذاته من إحباطاتها القديمة وراء بيعه لذاته ووقوعه في أسر الحاجة وفي قبضة الغير. لقد وقع فيما حاول أن يتجاوزه؛ فحينما تزوج من الفنانة المشهورة "إسعاد" فوجئ بضابط المباحث يطلب منه أن يتخلص منها، حدث هذا في حوار متدن من الأخلاق "إنك تحاول الخروج من يدي. واللعبة تحتم عليّ أن أمحوك قبل أن تفعل ذلك". ولأنه يريد لنفسه أن يظل كما هو العملاق المسيطر المتحكم، الذي يمسك بين يديه مصائر الآخرين، طلَّق زوجته وضحَّى بابنه "وليمت الحب وليمت الابن الذي يسعى إلى ضمير الغيب، إذا كان هذا أو ذاك سيقف بيني وبين القمة التي أعتليها".

وإذا كان قد أعلن موت الحب، والتنكر لعاطفة الأبوة، فإن ابنه الذي جاء منبوذاً هو الآخر قد أنهى حياة أبيه. لقد شب ابنه وهو يرى الظلم واقعاً عليه وعلى أمه، فتملكه شر مستطير، فالشر لا يثمر إلا شراً، والدائرة لابد ستنغلق على نفسها فلا الجيل الأول كان صالحاً، ولا الجيل الجديد يملك الصلاح.. ويصبح "معتز" هو الآخر نبتاً شائكاً في مجتمع قد

انهارت أخلاقه وتحطمت قيمه، وافتقد الطهارة والقدرة. إنه إيحاء بوقوع جديد في دائرة الثالوث الجدلي الرهيب: الواقع، والحاجة، والسلوك.

-3-

وماذا بعد؟ فلا المجتمع الذي أفرخ فرغلي مجتمع صالح، ولا الذي مارس فيه حياته ووجوده صالح أيضاً. ولا المجتمع الجديد الذي نشأ فيه جيل آخر كمعتز، صالح هو الآخر. فمن أين يأتي الصلاح؟ كيف نتفادى أخطاء الأمس البعيد والقريب والحاضر ننطلق إلى آفاق جديدة تؤكد فيما تؤكد عليه إنسانية الإنسان وحريته ومواطنته الحقيقية بلا ظلال من نسب أو جاه أو سمعة أو أصل... فهى كلها متممات وليست الأساس. وهذا هو السؤال الذي تطرحه الرواية في النهاية، السؤال الذي يكشفه ما دار بين فرغلي وأبيه حين زاره وقد علم بأن ابنه قد علا شأنه.

- إن كنت ذقت الظلم حقاً ما ظلمت.
- ما دمت ظُلمت فلا يعنيني أن أظلم الناس.
- حتى أبوك.
- وخصوصا أبي.
- أجريمتي كبيرة إلى هذا الحد.
- اخترت أمي من السيرك. يكفي أنك جعلت أمى غزية.

ويسقط الابن من عين أبيه، ويصفه في حسم وحدة: "إنك أكثر ميتة من الميتين".

والسؤال المطروح أيضا هو: كيف نحمي المجتمع من الميتين الأحياء؟ والإجابة على السؤال مفتوحة، وهو ما يشي بالنهاية المفتوحة للرواية على عكس روايتيه السابقتين.

ولكن ثمة ملحوظة يجدر الحديث عنها؛ فنظرة الكاتب إلى فرغلي نظرة قاسية، هائلة في قسوتها، وكأنما يحمله هو وحده تبعة الفساد والإفساد، رغم أنه ليس إلا نتاج مجتمع مختل، ساعد على صياغة الجانب السئ فيه، فكان طبيعياً أن يأتي مثلما أتى، ومع ذلك فغضب الكاتب منصب أيضاً، وبنفس الشراسة، على المجتمع والنظام.. وإذا كان الكاتب قد جعل فرغلي يجدف ويتنكر لأبوته ويتلذذ بعذابات الآخرين، يتمنى أن يكون عطاؤه ظلماً، كما وصله ظلماً، فإن النمط المرسوم بدقة قد يخلو من صدق الواقع. وإن تنامى مع صدق المنظور الروائي، وقصد الكاتب بمعنى أن ما صوره الكاتب عن طفولة فرغلي ونشأته الأولى ظلت (سيكولوجيا) غائصة في وعيه لا تبرحه، وإنما تتراكم حدتها يوما بعد يوم، وظل هذا المرض ناكصاً به دائماً إلى النشأة الأولى، إلا الأب غير المبالي والأم الغزية، والنبذ الأول من عيون الصغار، فخلق ذلك كله – في اللاوعى – كائناً شائهاً منفصماً، الأمر الذي أوصله – روائياً – إلى ما قصد إليه الكاتب قصداً، ومن ثم كان صدق الرواية متنامياً مع القصد الروائي، وإن كان يختلف عن الصدق الواقعي.

ورغم التراكمات الكثيرة التي أهالها الكاتب على فرغلي فهو إنسان صادق مع نفسه، وهذا الصدق مطلب أخلاقي ولو جاء بمفهوم المعاكسة. فلقد عرف قدره ووعى الطريق الذي يريده، إنه صدق أجدى بكثير من قشرة رهيفة جميلة تخفي فساداً لا تقوى عليه الحياة نفسها.

وثمة مستويان كامنان وراء الشخصية: المستوى الأول مستوى ظاهر وواضح؛ يتبدى من خلال القبض على الشخصية حتى النهاية كما سبق وتحدثنا عنه. أما المستوى الثاني، فهو ما يمكن أن نسميه المستوى العميق، أو معنى المعنى، وهو معنى مثار من خلال مواقف الشخصية ومجال حدوثها. إنه يعني أن الخلل في بناء المجتمع يفرز دوماً مثل هذه الأنماط الاجتماعية، فالنمط لم يختر بيئته وإنما وجد فيها. وهو أمر يدعو الكاتب إلى تدراكه، إنها الدعوى إلى إعادة التركيب، حتى لا يكون هؤلاء الحاقدون هم قادة المجتمع والمسئولون عنه. إنها إذن ليست رواية عن نمط بشري فاسد، وإنما هي في الأساس رواية عن مجتمع فاسد، يقصد الكاتب إلى تشكيله من جديد تشكيلاً يحفظ للفرد إنسانيته وحريته، وللجماعة تماسكها وطهارتها.. ومن ثم يتحقق للفنان المبدع اكشاف رؤى فكرية جديدة، وهي أهم ما في ممارساته الإبداعية.

ملامح جمالية

ربما يكون من أهم الملامح الفنية في رواية "خيوط السماء" للأستاذ ثروت أباظة هو حرص الكاتب على الاقتراب من القارئ، ذلك

الاقتراب الذي يجعل للمتلقي للعمل دوراً بارزاً بالمشاركة في صنع الأحداث، لا من منطق فعل الخلق الأدبي. فهو شئ خاص بالمبدع تماماً. بل من خلال إعادة صياغة الحدث عبر مردوده النفسي على المتلقي. ومتلقي العمل – هنا – قد يستفزه الكاتب فيرفض القارئ فكرة الكاتب عن تصويره لموقف ما من مواقف الشخصية، الأمر الذي يجعل من المتلقي رافضا فمحاولاً لإعادة الموقف، ومن ثم يبني تصوراته هو حول هذا الموقف، ليبدأ مراجعة فكر الكاتب مرة أخرى حول الشخصية وما يتبعها من أحداث. ويتضح ذلك في مواقف (فرغلي) مع زملائه في المدرسة. وأيضاً فإن متلقي العمل يقف مبهوراً أمام دراسة الشخصية وتحولاتها عبر علاقات معقدة في بنية المجتمع فيقابلها بالرضى. وفي كلتا الحالتين يقبض الكاتب على القارئ ليجعله مشاركاً للعمل، رفض أو اقتنع، من خلال تعبير يجمع بين جمال السرد وطواعية الحوار، والغوص في داخل الشخصية المحورية ومردودها النفسي والسلوكي في أسلوب يتسم في جانب كبير منه بالجمال اللفظي والموسيقي والإيقاع المتعدد لدرجات الصياغة في إطار الموقف والحدث العام.

وقبل الدخول في تفاصيل الملمح السابق، يجدر بنا أن نحدد ملمحاً جمالياً مشتركاً بين رواياته "هارب من الأيام"، و"شئ من الخوف" وأخيراً "خيوط السماء" حيث أزعم في اقتناع أن الروايات تكون ثلاثية روائية اكتملت خيوطها بصدور الرواية الأخيرة؛ ففي خيوط السماء اختار الكاتب شخصيته المحورية من بيئة محدودة لها مجالها الشعبي الخاص وملامحها المميزة التي وضحت من خلال رصده التعبيري للحدث الكلي.

إنها البيئة الفقيرة المتدنية، والكاتب رغم عمقه التصويري، ورصده للمعاناة التي تعيشها أسرة "فرغلي"، لم يقع في أسر المادة الزخمة التي يمكن أن تعطيها أمثال هذه البيئة الشعبية، بما تزخر به من تعقد في العلاقات وإحباطات في الآمال، وتصادم في الأحلام والرؤى، مما يشي بقدر هائل من التوتر والصراع، إلا أن الكاتب تجاوز التفاصيل وإن أبقى على ما تعطيه من مدلولات جعلته يرتفع بالشخصية إلى مستوى النمط العام. فتشابه فرغلى مع غيره – كمال وعتريس – ممن ينشأون نفس النشأة، يعني أن ثمة دائرة رمزية تحرك فيها الكاتب، حيث بدأ بالعام الواقع، فالخاص – فرغلي – فالعام مرة ثانية، الرمز.

وفى إطار هذه الدائرة وضح فكره السياسي والاجتماعي، وهو فكر منحاز، ذلك لأن "الحيدة في الفن مستحيلة"، فهو يقصد من وراء تدخله في اختيار الأحداث والمواقف إلى الرغبة في تغيير الواقع الذي أفرزته هذه الأنماط الخارجية على الأعراف والقانون.

وإذا كان هذا الملمح قاسماً مشتركاً بين رواياته الثلاث، فإن الجديد في "خيوط السماء" – كما قلت – هو الاقتراب من المتلقي اقتراباً يجعله مشاركاً في إعادة صياغة العمل الإبداعي عن طريق الرفض، أو التأويل، أو التبرير، ومن ثم فهو يتوسل إلى ذلك بإفاداته الواضحة في مجال التراث الشعبي في طريقة الحكي؛ فالحكاية الشعبية تقوم بتقديم الشخصية، وعينها على القارئ أو المستمع. في مجال الواقع العام والخاص، وما ينجم عنهما من صراع وتصادم. فالنبذ الاجتماعي لـــ "فرغلي" يعادل ما يعتور البطل

الشعبي من نقص أو تهديد، ومن ثم يبدأ الحدث في التحرك وصولاً إلى علاج النقص أو مواجهة النبذ، ويصبح "هذا الكائن الصغير المهمل يحمل بين جنباته قوة كبيرة قادرة على تحطيم العقبات وتغيير التاريخ".

وقد تكون الإفادة من التراث إفادة في إطار فكري معكوس؛ ذلك أن البطل الشعبي "يتمرد على ما هو سلبي في مجتمعه، ويسلك مسلكاً يحطم به هذا الواقع السلبي"، ولقد انعكس هذا المفهوم – مما يوحي بقصدية الكاتب واستقلاله في مجال التأثر – في إطار معكوس؛ فبدلاً من تمرد "فرغلي" على كل ما هو سلبي، استثمر هو كل ما هو سلبي لصالحه، ومن ثم تغير مفهوم البطل في الرواية عنه في التراث الشعبي، وتصبح العبارة التساؤلية: "لماذا ينقبض عن كل أمثاله ليصبح مادة معزولة غير صالحة لأن تذوب في الكل، كما يذوب جميع هؤلاء الأفراد في كل واحد؟".. تصبح إيقاعاً حاداً يسري تحت سطح الأحداث وخلف قناع الشخصية ليحركهما معا. إنه محرك الفعل لإدراك جوهر العلاقة ثم فردها وغزلها من جديد.

ولقد خلص نصف الرواية تماماً للغوص حول طبيعة الإحساس بالنبذ وكيفية مواجهته، وهو وراء الاسترسال في الأحداث وفي المكان والزمان. حتى إذا اهتدى "فرغلي" إلى بداية الخيط قفز الزمان بنوعيه الآلي والنفسي، وانطوى زمان طويل عبر نصفها الآخر، فحين صوَّر فرغلي المستندات في شركة الأثاث التي عمل بها "تجمعت بين يديه عشرات المشروعات، لو قدم واحداً منها إلى النيابة لانفتحت أبواب السجن".

والشخصية التي تمسك في يدها هذه الخيوط هي نفسها الشخصية العاجزة عن الإمساك بمصيرها حين وقعت في قبضة رجل النظام فسيرها حسب هواه ونظامه، فأترعوا جميعا فساداً. وبناء الشخصية بهذه الصورة يؤدي، فنياً، إلى مزيد من التوتر والصراع الداخلي.

والانهيار هو مصير الشخصية المشروخة والمتصدعة، إنه انهيار يأتي حتماً حين تعجز الذات عن رأب الصدع. وكان جميلاً من الكاتب أن يموج بين الانهيار المادي والانهيار النفسي. انهيار مباني الجامعة التي قامت شركته ببنائها، وانهياره هو نفسياً.

"تعجب – فرغلي – أن تخرج الطبيعة عن ملكه وتتمرد بقوانينها على مشيئته ورغباته ولم يتصور أن ينهار بناء الجامعة دون أمر منه، وقد عاش عمره لا يفصح عما يعتمل بنفسه"، والشخصية منذ البدء حملت في تكوينها الاجتماعي والنفسي مبررات سقوطها وانهيارها، وتلك هي المراحل الأساسية في تكوين الشخصية وبنائها الفني. وكل ما تبعها كان روافد لإنمائها، ولكن المعالجة الفنية اختلفت عند كل مرحلة، فلقد مال السرد إلى التفصيل وبطء الأحداث، وتتبع الروافد، واستكناه غور الشخصية، على حين أسرع – من منتصف الرواية – أحداثاً وزماناً. ليؤكد على نمط جديد للشخصية، نمط هو من إنتاج أنماط مثل "فرغلي".

ولقد قصد الكاتب بذلك إلى إحداث ثنائيات ضدية في الفكر كما هي في النسق؛ فالكاتب يرى أن النظام العام، والشرعية في ممارسة الحياة والالتزام الأخلاقي والإيمان بالحرية والواجب والقيم الحضارية.. كل

ذلك يفرز قوى سوية تتنامى وتتزامن مع الإطار الكلي في حركته المنضبطة. وهو المعنى الذي يقصده الكاتب، ولكنه المعنى الكامن تحت السطح، إنه المستوى العميق في الرواية.. في حين يدلنا المستوى السطحي على أن الشر ينتج عن كم هائل من الفوضى في الحركة والنظام، فضلاً عن تميع القيم والمقدسات وافتقاد القدرة والمثل – البذرة الصالحة لإنبات الفساد – والكاتب ينحاز إلى الحد الأول من الثنائية الجمالية، لأنها إعلاء للحياة، وللفرد وللجماعة – مثلثه الفكري الذي يلتزم به في رواياته الثلاث – ومن ثم كان طبيعياً، وهو أمر يختص أيضاً ببناء الحكاية الشعبية، أن يأتي الحل عن طريق الشر، وهو حل يدينه الكاتب، كما أدانه في روايته "هارب من الأيام"، مما يجعل نهاية الرواية مفتوحة. فإن يأتى الحل بمجهود فردي وبثأر شخصي من جيل مهتز، ليس هو الحل الأمثل، وكأنما يريد الكاتب – جمالياً – أن يبقي على حالة الصراع، فلا القضاء على الشر، أو على الخير يجعل الحياة ذات جانب أحادي (وهو ما ينافي نظامها الثنائي المتعارض)، وهو المجال الصالح للتعبير الجمالي في الحكاية الشعبية، ولكنه في الفكر دعوة إلى استيلاد مستوى جديد من حركة الجدل بين الثنائيات. مستوى يكثر فيه الخير ويقل الشر.

وإذا كان الكاتب قد أجاد رسم شخصية "فرغلي"، فهو لم يغفل التعبير الموحي في رسم الشخصيات الثانوية الأخرى التي رفدت الشخصية المحورية وساعدت على إنمائها. ومن أهم هذه الشخصيات شخصية الأم "فتحية الملواني" – غزية الترك – حملت في داخلها مبررات تحولها. ولقد صور الكاتب لحظة التحول هذه تصويراً بارعاً مما يعطي

لهروبها مبرراً عضوياً متنامياً مع حركة المشتجر داخلها. إن زيارتها للترك كانت زلزالاً نفض ملالة شرسة مرحت في داخلها "ما هذا الشعور الذي تولى تحية.. إني أعيش. هذا هو مكاني. كأني كنت في قبر وعدت إلى الحياة". والكاتب، وهو يرصد انفعالها، لجأ إلى أسلوبين امتزجا في وحدة السرد فجاء السؤال الأول سردًا خارجياً يرصد المتغيرات النفسية التي سيطرت على "تحية" من الخارج، واختيار كلمة "تولى" يعطي الإحساس بقوة الشعور وسيطرته وتملكه مما يوحي بوقوعها في قبضته. واستخدام ضمير الأنا، أكثر الضمائر التصاقاً بالذات، في مناجاة ذاتية استبطانية تكشف لنا عن شعور هادر طغى عليها فجأة. لقد كان التواجد مثيراً انفعالياً خالصاً، فجاءت المقابلة اللفظية عاملاً من عوامل الإبانة عن طبيعة الانفعال، فلفظة "قبر" بما توحي به من موت وموات، وملالة "ملالة تملأ وقتها جميعا" تقابل لفظة "حياة" بما توحي به أيضا من استشراف لعالم تحس فيه بذاتها على مستوى بنائها الانفعالي الخاص بها. ومن ثم جاءت صيحتها "إني أعيش" أشبه بصيحة اكتشاف تساؤلي، تشعرنا بأن المكان ليس مكانها، ولا الزمان زمانها النفسي، وهو ما توضحه أداة الاستفهام (إني...).

لقد استطاع الكاتب أن يقبض على شخصية "تحية" في ملالتها، وحلمها، وخوفها، وانفعالها وهروبها، مما جعلها من الشخصيات التي لا تُنسى في الرواية. مثلها في ذلك مثل شخصية الأب اللامبالي المستكين، ولقد فرقت الرواية – في هذه الجزئية بالذات – بين أفراد يعيشون في بيئة اجتماعية لهم ارتباط بأصول وأنساب معروفة وبين ("آحاد"

سيقتحمون هذا المجتمع اقتحاماً وهم أدنى إلى الطفيليات الاجتماعية). ولتوضيح نوعية هذه الآحاد يلجأ الكاتب إلى الماضي البعيد، وهي خاصية فنية لها أصولها في التراث الشعبي؛ فحديث الكاتب عن جد فرغلي الخفير الحريص على وظيفته كل الحرص والذي يخطب ابنة شيخ الخفراء الدميمة وصولاً إلى المكانة، ماض بعيد، وهو وراء سقوط الأب – فهيم – في قبضة الإحساس بلذة أنثوية مغايرة للدمامة وجدها في "تحية"، وهو أيضاً وراء "فرغلي" في اختياره لزوجته الدميمة لمجرد كونها أختاً لضابط المباحث، وصولاً – أيضاً – إلى المركز، وكأنما يريد الكاتب أن يؤكد – بطريقة أو بأخرى – أن سلوكيات الزمان الحاضر ولادات عسرة لزمان بعد، كما لو كانت أصلاً موروثاً .

ولتوضيح هذا الماضي البعيد تتداخل القصص وتبدو إيقاعات هامشية على جسم الحدث الروائي، ولكنها تحمل مدلولات لدراسة الطبيعة الإنسانية، ومن ثم تتكرر عبارة "وهذه قصة أخرى ولكن قصيرة..."، ليقطع بها خيط القصة الأساسي وليقترب بها من طريقة القص في التراث الشعبي. ولكن تكنيك تداخل القصص الجزئية عبر السرد لم يستمر، وإنما كان القصد منه الإيغال في تاريخ أسرة "فرغلي" انطلاقا من مبدأ تأثير البيئة الخاصة على الفرد بالإضافة إلى مجموع الاستعدادات الفطرية التي تميز الشخصية ذاتها.

وإذا كان الكاتب حريصاً على الإيحاء بتواجده، كطبيعة الراوي في التراث الشعبي، فليس غريباً إذن أن يكون صوت الراوي في الرواية

عالياً، إنه إشعار بالحضور، بل الإلحاح عليه. فهو مثلاً يقول: "وعلى أية حال أتظنون أنكم ستعرفون عمن أحكي"، وفي موضع آخر يقول: "وعلى كل حال فأنت تعرف أن هوايتي وحرفتي في الحياة أن أحكي، فإذا لم أحك فماذا أفعل..."، وكأنما أحس بأن عقل القارئ قد يصدم بهذا التأكيد الملح على الحضور وفرض الذات فأسرع في موضوع آخر إلى دفع الإحساس بمبررات الهدف منها إحداث الرضى لدى القارئ (والحكاية في ذاتها لا تعترض عليها الأديان) فكل الكتب السماوية لها قصصها. وكل الكتب السماوية تتخذ من هذه الحكاية وسيلة لتضرب بها الأمثال للناس لعلهم يعقلون) وإذا أخذنا هذا اللون من التعبير بمنأى عن منهجه الروائي فيقربه من التراث الشعبي، لكان تعبيراً مقحماً بعيداً عن مواضعات الفن وقريباً من الأنانيه المفرطة.. والكاتب لا يقصد إليه قصدأ، وإنما يهدف إلى إحداث اتصال بين العمل والقارئ، حتى تصل الرسالة الأخلاقية والاجتماعية – هدف التراث الشعبي كله – إلى القارئ لعله يعقلها. ولما كان الكاتب حاضراً فهو حريص أيضاً على حضور القارئ، وهو ما يبرر استخدام ضمير الخطاب وكذلك التبسط في القول والقص معتمدا على جزئيات صغيرة متتابعة منها مثلاً: التضمين، والتضمين وهو صميم بناء الحكاية الشعبية قد يكون في إيراد نص قرآني "أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً" ولقد أورده في مجال علو صوت الراوي حين أبان عن حرفته الروائية، وكأنما – وعينه على القارئ – يريد أن يستل منه شبهة الكراهية.. وقد ألمح بأن العمل

الروائي – بمنطق ساخر – وهو نوع من أكل لحوم الموتى بل والأحياء أيضاً، كما لجأ إلى التضمين الشعري حين أورد بيت المتنبي:

إذا ترجلت عن قوم وقد قدروا ألا تفارقهم فالراحلون هم

والمعنى العميق للبيت يكمن في محاولة فرغلي التعبير عن راحته بهروب أمه، ولكن قصد السخرية وارد أيضاً؛ فالمتنبي عاش عمره باحثاً عن ولاية ومكانة عالية مع إحساس عات بالفوقية؛ فهو الذي يقول:

وقلبى من الملوك وإن وكان لساني مع الشعراء

وفرغلي – أيضاً – باحث عن الوظيفة مع إحساس عات بالدونية، وهكذا لم يأت التضمين لمجرد إيراد شواهد، إنما جاء كشفاً لنمط الشخصية وتعرية لها.. والحكمة كلازمة فنية، إحدى الجزئيات الصغيرة التي تتسم بها الراوية كمنهج يقترب من التأصيل الشعبي، فهي العظة والتجربة، والخبرة، وهي أيضاً ترفع قيمة صاحبها في عين القارئ أو السامع وهو يورد الحكمة (ولابد لكل جديد أن يصيبه القدم) ليكشف عن هول ما يترتب على هذا التغيير المستمر على الشخصية.

والحكمه "وللنفس أمام الحياه سراديب وطرق خفية تمكنها من قبول الحياة واحتمال لحظاتها البطيئه الثقيلة، العاتية والسريعة الرعناء والعابثه في آن" توطئة للدخول إلى عالم "تحية" وهو عالم تترصده الثنائيات المتقابلة، وهو إشعار بترقب التغير والتحول الذي سيصيب الشخصية، مما يؤدي إلى إمساك القارئ بلحظة التشويق والتعليق على الأحداث –

لازمة فنية – فهو لا يترك الأحداث تسير سيرها الطبيعي – وهو ما يتفق مع حضور الكاتب – ولكنه يقطعها ليعلق عليها، وكأنها ليست من صنعه، وليس خالقاً لها، أو كأنه يوحي بأن تياراً من الأحداث يجري، فيكون التعليق فرصة للراحة من اللهاث. إنها وقفات مقصود منها الزج بالقارئ – في تسلل فني – للمشاركة في العمل حتى يتهيأ لتلقي الرسالة. يقول معلقاً على موقف "إسعاد" حين وصلتها ورقة الطلاق من زوجها فرغلي، ولكن الأنثى قد تدرك أن الحريق حريق، ومع ذلك تندفع اليه في وعي وإصرار وعلم وخطى ثابتات مدركة. فإذا احاطت بها النيران واشتعلت بفؤادها والتهمت مشاعرها وكيانها أصابها انهيار من فوجئ بالأمر"، وهو تعليق يتصل بطبيعه الأنثى، ولكنه هناك يأخذ خصوصية متفردة متصلة بشخصية معينة، شخصية الفنانة التي أدركت أنها تستطيع أن تصل عن طريق "فرغلي" بعد أن أصبح رجل المجتمع، وهي تعي محاذير الطريق، ولكنها تغض الطرف، فإذا جاء ما توقعته – في لحظة الإغماض – بدا لها الأمر مفاجأة.

واستتبع التعليق نوعاً من التخليص لتذكير القارئ بخلاصة الأحداث ليهيئ ذهنه لاستقبال ما يجد. وكأنما يجلس الكاتب على منصة ليحكي؛ فحين يذهب فرغلي إلى مدرسة المركز كان في هذه المدرسة (مصدراً يضحك الآخرين، ثم كان زعيماً لحزب الحاقدين والحقد... الخ) والعبارة الطويلة تلخيص لمواقف سبق أن أوردها الكاتب في فصول سابقة. وأيضاً العبارة الثالثة، التي تكررت بمعنى أو بآخر بطريقة تشبه الإيقاع المتعدد الدرجات". وكذلك كان شأنه في المدرسة فكل تلميذ في المدرسة، يعلم

أن بينهم تلميذاً أمه راقصة، والقدامى يبلغون الجدد وليحتقره منهم من يحتقره وليشفق من يشفق، وليرفضه من يشاء أن يرفضه.. الخ" وهي كلها مواقف روائية مسبوقة، ولكنه يهدف من ورائها إلى التوضيح مثلما هدف من التعليق إلى تأكيد المعنى.

كما أن استخدام التبرير جاء من منظورين متخلفين الأول: تبرير خاص بالشخصية ذاتها يدور حول عمل مضى أو عمل سيجد، والثاني: يكمن في معنى التبرير نفسه حين يكون الأمر ناتجاً عن خطأ في السلوك الناتج عن طبيعة الشخصية ونظرتها إلى الأشياء.. "وكان مطمئناً إلى أنه يملك شيئاً لا يملكه إلا القلة النادرة من الناس. إن أمه راقصة، ومن كانت أمه راقصة في المجتمع المصري فهو يستطيع أن يلح أن يقبل أى حذاء."

ولقد نتج عن هذه الجزئيات الفنية لازمة فنية أخرى تنتشر على مساحة العمل الروائي بدرجة ملحوظة وهي لازمة فنية أخرى تتنشر على الجمل والألفاظ والمعاني.. التكرار يكشف عن داخل الذات ويبين بعض دخائلها (نديم.. نديم) فاللفظة الأولى وردت عفو الخاطر حين استرجع فرغلي بعض الأسماء التي تستطيع أن تعاونه فى إيجاد عمل له بعد حصوله على البكالوريوس، ولكن اللفظة الباشا فالواسطة، ومن ثم يصبح للتكرار معنى وجداني، كما تشع اللفظة بإشعاعات عالم بأكمله يدينه ويحلم به في نفس الوقت "ليصحب معه صديقه نديم.. نديم ..نديم.. لابد أن نديم

يعرف الباشا.. فنديم من عائلة فيها أغنياء ولاسمها طنين لا تخطئه الأذن نديم الصبحي.."

ولأن نديم له ثقل وجداني تكررت اللفظة في عبارة صغيرة مرات عدة.. وقد يصبح التكرار إيقاعات على وتر البطل المعضل، إيهاماً بالغوص في مكوناته المعقدة "إنه هو نفسه سيتمنى أن يشتم أمه وأباه، لا يأبه بأي شئ" التكرار هنا يولد شعوراً بالجهامة،كما يوحي باستسلام الشخصية وانقيادها الذليل وراء الهوان والإحساس بالدونية، والتي ولدت فيه الرضى باللامبالاة.. إنها الخطوة إلى ثأره فيها بعد من المجتمع، وتأتي ألفاظ مثل (العجيب، عجيب، عجيباً، والغريب، ليس غريباً، ليس عجيباً) وغيرها في مجالات التعليق الروائي على مواقف الشخصية.

والكاتب يتوسل بذلك كله إلى إحداث تقارب بين إبداعه الروائي وبين فن القص الشعبي. وإذا كان السرد في القصص الشعبي يتميز فيها يتميز به (بالحرية والمرونة ومسايرة العقول والأمزجة والمواقف) فإن الكاتب في "خيوط السماء" كان مدركاً تماماً – دون الوقوع في جماليات التراث – بالرابطة بين فكرة التعبير والتصوير من جهة، وفكرة التوصيل إلى ذهن القارئ إحساساً كاملاً بما تحمله من جاذبية "إدراكية كامنة" تسعى إلى تحقيق التأمل. ولا شك أن القصد من العمل الفني يتحقق على مستوى الفكر والفن حين ينجح الكاتب في نقل التجربة إلى القارئ "نقلاً من ذهن إلى ذهن، ومن فكر إلى فكر، ومن نسق تعبيري إلى مردود انفعالي يحقق التأثر" وإنني أعتقد أن الرواية قد نجحت في تحقيق هذا الملمح

الجمالي الرئيسي، الذي أدرت مقالي حوله، ولكن الرواية لا تقوم فقط على هذا الملمح/ المحور؛ فثمة ملامح جمالية أخرى تتصل بالعمل الروائي ذاته كنسق تعبيري خالص، يجدر بنا أن نشير إليها دون إغفالها.

فالرواية بدأت بالتساؤل المصحوب بالتعجب الإنكاري للتأكيد على اللاجدوى من حصول فرغلي على شهادته العالية، وعلى العجز المصاحب للشخصية والذي يستتبع البحث عن وسيلة.

إن المفتح الأسلوبي في الرواية يشي بالدلالة العامة للحالة/ الحصار التي وقع فيها فرغلي، ويثير توقعات وجدانية سلوكية صاحبت البطل في بحثه عن مخرج للمعضل الذي حاصره عن طريق النفوذ الخارجي، وليس عن طريق الغوص في الداخل لاستخراج عنصر الإرادة الكامن.

ومن ثم تحددت منذ الأسطر الثلاثة الأولى الدائرة التي سيلعب فى إطارها البطل، وتتحدد بها مردودات فعله: (بكالوريوس التجارة.. ثم ماذا؟.. من اين له بعمل؟.. مصر تعاني.. والحكومة لا تعين أحداً. فإذا فعلت فبمقدار" وهذا ويلاحظ أن صاحب نفوذ – الثانية – إشارة مدهوشة مكتشفة تفتح مغاليق الحركة الوجدانية فيما بعد.

لقد تواصلت التساؤلات بكثرة على مدار العمل ككل لتعكس قلقاً واهتزازاً واستقراءً لعالم جديد ومتغير، فكثرت أدوات الاستفهام الدالة على الإنكار أو الدهشة أو الرفض أو الرغبة في التعرف، وظلت تصاحب الشخصية من البداية حتى النهاية: "لماذا ينقبض عن أمثاله

ليصبح مادة معزولة"، "وماذا كون هو حتى لا يواجه من الحياة ما يواجه أمثاله".. "لم يكن يرى إلا عينين تقدحان شراً.. أهو شرر الحقد أم شرر الغيظ، أم شرر السخط".. "ما هذه الابتسامة الصارخة بالتهديد التي ترتسم على أفواههم"، وغير ذلك كثير، والتساؤلات المصاحبة لحركة الوجدان النفسي مردودات ذاتية تشكلت فيما بعد سلوكاً قابضاً على المصائر البشرية.

ورغم أن التساؤلات تعني القرب من الذات، بل وملاصقتها لها، إلا أن حديث الذات بالقياس إلى مساحة السرد الخارجي جاء قليلاً، رغم ما توحي به الشخصية من اهتزاز وتوتر وصراع، وهي أمور يكون ارتباطها متنام، ولكن "فرغلي" جاء على العكس تمامًا.. بالرغم من إحساسه بكل هذا القلق والإحباط؛ فتصالح مع ذاته ولم يعد يهمه ما يخجل منه وتفرغ لصراعه مع الخارج، وكان حديث الذات عنده صوت إدانة خافت لا يقوى على إظهاره. وذلك عن طريق ملاحظاته الحرة الواعية المؤلمة عن الشخصيات الأخرى.

ولقد جاء فصل "دنيا جديدة" في الرواية خالصاً، أو يكاد يكون خالصاً، لحديث الذات لارتباطه بمراجعة فرغلي لحياته، وظهر ضمير المتكلم الذي كان غائباً ومنسحقاً بعد أن مارس الفعل وأظهر القوة. ويتضح ذلك في موقفين: الأول في حواره مع زوج عمته بعد أن ذهب إلى القاهرة وعاش معهم وطلب من زوج عمته أن يبحث له عن عمل:

" – أما هذا فهم لا يعرفونك ولا يعرفون شيئاً عنك.. ابن الكلب يشير إلى أمي.. أخرى طبعاً سأجدها أمامي وهل في هذا شك؟".

– ليس من الضرورى أن تكون المقهى قريبة من بيت حضرتك".

وفي الحوار برز حديث الذات عبر ضميري الأنا المسحوق، وتقابلت الألفاظ الخارجية (ابن الكلب، حضرتك) لتعكس مجموعة المؤثرات الضاغطة على الشخصية..

والموقف الثاني يتضح بعد أن أصبح فرغلي رجل المجتمع القوي فبدأ ضمير الأنا واعياً ومتسلطاً حتى النهاية:

"لم يبق مني اليوم إلا فرغلي العملاق المسيطر المتحكم الذي بين يديه مصائر آخرين، إذن فلألق بهم على منضدة مواهبي وأنظر.. فليمت الحب. وليمت الابن الذي يسعى إليّ من ضمير الغيب إذا كان هذا أو ذاك سيقف بيني وبين القمي التي أعتليها.."

ولاشك أن الكلمات التي تحرك عبرها ضمير الأنا رسمت صورة واضحة للمصير البشع الذي يمكن أن ينتهي إليه فرغلي، فكلمات (العملاق – المتحكم) تصبح مقدمة طبيعية لسيطرة المشاعر الجهمة وانسحاب القيم النبيلة من ناحية (الحب – الابن) ولأن فرغلي عاش معانياً من الحب المفتقد مات به.. مات حين أوعز ابنه إلى من يقتله بالسم، لتكتمل الدائرة التي صنعها وعاش فيها.

العودة إلى المنفى

أبو المعاطى أبو النجا

أقيمت عدة احتفاليات ثقافية بمناسبة مرور مائة عام على وفاة "عبد الله النديم" أحد رواد حركة الاستنارة في مصر، وعمل على رفع الظلم عنه وتحقيق السعاده له وللأجيال التالية.. ربما لم يحظ الرجل بالاهتمام الواجب.. إلا أنه نال حظاً في الأعمال الأدبية التي تناولت هذه الحقبة المليئة بالتحولات، ومن هذه الأعمال الروائية الرائدة في هذا المجال رواية الكاتب المجيد الأستاذ أبو المعاطي أبو النجا "العودة إلى المنفى"، والتي صدرت في جزءين(1)

وأبو المعاطي أبو النجا كاتب له تميزه في القصة القصيرة، أعطى فيها وتفرد في منهجه الذي ارتضاه والذي تميز بناؤه فيه بالبساطة والعمق معا، والرهافة في اشتباكها مع الجهامة. ولم يتعمد في كتاباته أن يميل إلى التجريب أو التغريب أو استخدام الرمز المغلق والمبهم، بل ينساب عمله في سلاسة ونصاعة لغة تتنامى مع عالم القصة وجمالياتها. ولم "ينبهر بغرابة الأشكال، ولم تجذبه ضوضاء صخب الغموض والتحديث، ولا الهالة التي اكتسبها البعض؛ فهو يدرك أن التجريب قائم ومستمر ومطلوب عبر امتداد تراثي" (2)

ولقد صنع هذا العمل الكبير روائية الكاتب حيث ثبت في مجال المقارنة الفنية بين القص التاريخي وبين الإفادة التاريخية في العمل الفنى، وتميز فيه كما تميز في القصة القصيرة التي نلمح ظلالها في المواقف الروائية.

ولقد كان جورجي زيدان – رائد الأدب التاريخي – لا ينطلق في قصصه التاريخي من وجهة نظر فلسفية تمثل تصوره للتاريخ وحركته وتداخل أحداثه، وإنما كان يكتفي بتنسيق الأحداث حول زمن تاريخي مشهور، أو واقعة لها تأثيرها الممتد، أو بطل تاريخي يصلح لبناء رواية يتدفق التاريخ عبرها.. لقد كان يبعث التاريخ عبر الشكل القصصي مما يجعل هذه الأعمال تندرج تحت مسمى الرواية التعليمية.

إنه لم يتجه إلى التاريخ "بإحساس قومي يدفعه إلى إبراز أمجاد هذا التاريخ، وإنما يقصد إلى تعليم التاريخ وتسلية قارئه" (3)

وبطبيعه الحال فلقد مر على هذا الاتجاه زمن ونخبة ساهما في تطويره؛ ففي فترة العشرينات والثلاثينات والأربعينيات من هذا القرن كثرت القصص التاريخية، وبرزت أسماء ضخمة لها عطاؤها المميز، وسياقاتها التعبيرية، ومنهجها الفكرى القومي، وقدمت أسماء مثل: العريان، و"أبو حديد"، ونجيب محفوظ، وعادل كامل.. وغيرهم أعمالاً غاية في الجمال والمتعة يرفدها فكر متطور مستنير، وتنوع الموضوع الروائي ما بين عربي وإسلامي وفرعوني، ولعل ازدهار هذا الاتجاه التاريخي في العمل الروائي يرجع إلى "إحياء صفحة من أمجاد الماضي العريق تثير الهمم وتشحذ

العزائم وتبعث الأمل.. أو الرغبة في الهروب من الحاضر ومشكلاته إلى الماضي"(**4**). حيث تميزت هذه الحقبة بجدل الصراع بين قوى الوطن والاستعمار.

وهذا المنحى الوطني في الرواية والذي اتخذ الطابع الرومانسي الجميل في جانبه التاريخي تجسد في رواية (العودة الى المنفى) واقعاً حياتياً يفيض بالآلام والأحزان، وإن حركة التاريخ تتشابه، وإن القوى المترصدة تتحين الفرص لوأد الروح، وأن النخبة المثقفة في الدول المتخلفة تعاني اشتباكاً دموياً مع القوى الحاكمة والقامعة، وإن انسحاق الروح بعد هزيمة ثورة عرابي تتجسد في ذلة الذات المصرية بعد يونية **67**، وكأن مكونات الحدث متشابهة، وكأن المعنى العميق في العمل يقول أننا شعب لا يتعلم من ماضيه.

ولقد دخل أبو المعاطي إلى عمله هذا وهو يعي ذلك تماماً؛ فتكشفت له الذوات البشرية عن "سمات عامة تحيل الجزئي إلى موقف نموذجي عام، وهو ما يحدد درجة التواصل بين القديم والحديث في فترات التحول التاريخية المتشابهة. ولقد فاض الكاتب على العمل بحضوره الشعوري والفكري وبتقنيته البنائية في مزجه الكامل بين حقبة التاريخ – مادة العمل الروائي – وبين أدوات الفن وآلياته التكوينية من تحليل، وتتبع، ورصد، واستبطان، وتوزع زماني ومكاني.. ورفض شعوري وإنساني، وميل إلى الوصف المشهدي الذي يجمع بين الذات والمكان في موقف متوحد، مع الحرص على جمالية اللغة، والإفادة من إبداعات عبد الله

النديم نفسه التي تتغلغل في النص فلا تكاد تفرق بين مستوى الكاتب ومستوى النديم، ولقد جمعت الرواية بين الرواية الشخصية والرواية التاريخية، وبين رواية السيرة.. وانصهرت الحدود في كيان واحد.

المنشأ والحياة:

إنه عبد الله بن مصباح بن إبراهيم الإدريسي الشهير بالنديم، ولد عام 845 بالإسكندرية، وكان أبوه خبازاً، ونشأ عبد الله في حي المنشية، وتعلَّم في كُتَّاب الحي. ولقد كان ذا موهبة في الحفظ فساعدته هذه الموهبة على حفظ القرأن وهو في سن التاسعة، ثم التحق بالجامع الأنور لكنه لم يكمل تعليمه فيه إذ (كانت الكتب التي تدرس في هذه المساجد من إنتاج العصور المتأخرة، فقدت الروح وصارت شكلاً لا حياة فيه) (5) واهتم بالأدب وطاف بالبلاد وجاب المدن والقرى. وبعد عودته إلى الإسكندرية قوبل بجفاء مما عجل بهجرته إلى القاهرة وعمل بمكتب تلغراف خاص بالقصر، وفي القاهرة اتصل بالأدباء والمفكرين وعلى رأسهم جمال الدين الأفغاني. ثم طرده كبير أغوات القصر بسبب هذه العلاقة. وأحس بالظلم الذي وقع عليه والاستبداد الذي حاق به، وعاود الترحال مرة أخرى حتى استقر به المقام في بداوي المنصورة واتصل بشاهين باشا في طنطا وعمل وكيلاً لأعمال أحد الوجهاء، مما جعله يتصل بالقاهرة مرة أخرى ويقابل جمال الدين الأفغاني الذي ما كان يمل الحديث عن طبائع الاستبداد.

واتصل عبد الله النديم بتنظيم المحفل الماسوني، ورأى الأفغاني أن يتخذ النديم من الإسكندرية مقراً للمحفل حيث يبصِّر الناس بمبادئ حزب الإصلاح، وبدأ يدعو إلى الإصلاح الاجتماعي الذي يوافق استعداده ونظرته، ورأى أن يقدم أفكاره ومقولاته عبر الصحافة، فأصدر مجلة "التنكيت والتبكيت"، وعلا نجمه الفكري وارتبط بقضايا الإصلاح، وأثار قضايا اجتماعية وسياسية ولغوية.

مما جعله يقترب كثيراً من جماعة الضباط ومن أحمد عرابي على الخصوص، وطاف بالبلاد يخطب ويدعو إلى مؤازرة رجال الثورة، وأشعل النار في القلوب، وأصبح خطيب الثورة الرسمي، وانتهت الثورة بتدخل الأجنبي ومحاكمة أعضاء الثورة وهروب النديم.

وهرب النديم متخفياً في أزياء وأشكال مختلفة، وظل يتخفى وينتقل إلى أن أبلغ عنه واحد ممن ارتبطوا بجهاز البحث والتحري وهو جهاز أمن، ويحقق معه في طنطا آنذاك رئيس النيابة الأستاذ قاسم أفندي أمين، فقدره حق قدره ثم أبعد النديم إلى الشام. وبعد ذلك عفا عنه الخديوي فراح يثير الشباب ويمحو آثار الهزيمة. وكان "يصب في آذانهم دروس الوطنية ويشرح لهم أسباب الهزيمة التي آلت إليها الحركة الوطنية، وينفض عن الحركة القومية الأكاذيب التي ألصقها بها الاستعمار وأنصار الخديوي، وأوصاهم بأن يعتمدوا على قوة الرأي العام وتربية الشعب التربية الوطنية الأخلاقية" (6) واختار الصحافة ميداناً للتنوير فأنشأ جريدة "الأستاذ" والتي أصبحت أكثر الصحف انتشاراً.. ثم نُفي ثانية وذهب إلى

الأستانة وعين مفتشاً للمطبوعات، وأصيب بإحباط إذ (كيف يرضى أن يتحكم في الصحف وهو الذي كان يأبى أن يتحكم فيه أحد.. أن يكون أداة لتقييد الحرية بعد أن كان داعية لتأييد الحرية) (7) ثم توفي في أكتوبر عام **1896**م.

تلك هي الحياة التي عاشها عبد الله النديم، والمحطات الأساسية التي مر بها، والقوى السياسية والفكرية التي تعامل معها واشتبك مع روادها..

ولكن رواية "العودة إلى المنفى" لم تلجأ إلى رصد هذه السيرة بتفاصيلها الدقيقة منذ المولد وحتى الوفاة، ولكنها بدأت بالفترة التى احتك فيها النديم بالناس، وتعرَّف على طبائعهم، وجاب أوديتهم وأماكنهم وقبض على الحس الوطنى العام.. هذا الحس الذي يستتر تحت سطح الملامح الهامدة المستكينة، إذ تحتاج فقط إلى من يمد يده، لينفض عنها هذا الهمود وتلك اللامبالاة.. سيَّرته الروح السائدة والرغبة الجامحة في مستقبل أفضل، وكأنه، وهو يرصد النديم في تطوره النفسي والاجتماعي والفكري والإصلاحي، يرصد معه أيضاً مراحل التحول في بنيات المجتمع بمحوريه الأساسيين: طبقة الحكام، وطبقة المحكومين.. الذي برز منهم نخبة تتميز بالحس الوطني المؤثر الناتج عن تواصل العلوم والمعارف والوقوع على مقولات حول الحرية والعدل والديمقراطية ناتجة عن اتصال مصر بمثقفيها بتيارات الغرب. ولقد استطاع عبد الله النديم أن يضع يده على قناة التوصيل التي تهب فكره متعة القبول والرضى وبهجة التلقي والفهم.. تلك القناة هي اللغة التي أجاز فيها إلى الشعب،

أخذ مفرداتها منه وكساها بجماليات فكره ومفارقات أسلوبه التعبيري والصحفي الساخر..

نديم سيرة شعب:

إن حياة "عبد الله النديم" ليست سيرة فرد، ولكنها سيرة شعب عاش فترة خصبة من فترات التحول. ومن ثم كانت دقة الكاتب في رصد الحوادث التاريخية وقدرته على التعبير في صور متدفقة أبرزت أصالة الحشد الشعبي الذي ارتبط به النديم.

لقد عشق الفقراء إلى حد الوله. أحبهم، وعطف عليهم، وحارب من أجلهم، ولم يكن غريباً أن يخفوه عن أعين السلطات تسعة أعوام كاملة.. وحين هاجم نديم تركيبة المجتمع الطبقي في ذلك الوقت، قسا أشد القسوة على طبقة الأعيان.. يقول النديم: "ألا ترون أنكم تعدون بالأصابع، والفقراء هم الأمة". وهذا الفكر المتطور المرتبط بشريحة الحشد، انتقل إلى الضباط حين قاموا بثورتهم وآمنوا بملكية الفلاحين والفقراء لكل أدوات الإنتاج التي يمتلكها الأعيان: "وسمع فلاح اسمه محجوب أن أحد الضباط خطب فيهم قائلاً، إنهم يستحقون الأرض التي يزرعونها أكثر من مالكيها"

ولقد جاء وقت – حين قامت الثورة بقيادة عرابي – التحمت فيه كل فئات الشعب وذابت في نسيجه قيم الأديان، وتكوَّن الحشد حجراً من

البازلت الصلب، الذي انطبقت مسامه على حب الوطن، ونشطت الحياة السياسية والفكرية، نشاطاً لم يلحظه أحد من قبل، وحمل الشيخ محمد عبده، وأديب إسحاق، وعبد الله النديم عملية التنوير والوعي، وكان النديم يحرك الحشد المتشابك على أرضية صلبة من التنوير والإرادة "وكان في أوج مجده، كما كان دائماً في كل مرة التصق فيها بالمنبع الحقيقي للقوة والمجد، بالشعب"، لكن تطور الأحداث أثبت أن الأعيان وعلى رأسهم سلطان باشا قدموا خدمة بالغة حين وافقوا على مذكرة إنجلترا بنفي عرابي، وأثبت أيضاً أن طبقة الأعيان لا يمكن أن تقود ثورة لأنها في غير صالحها؛ فالفقراء هم القادة الحقيقيون، وهو توجه فكري أساسي في الرواية.

ولقد ذاب نديم في نسيج الأمة، احتواه النسيج بحيث أصبح أحد الخيوط القوية التي تلتف من حولها بقية الأنسجة.

واستطاع أديب أسحاق أن يلمس عن قرب حقيقة النديم حين قال: "أنت تشبه مصر في كل شئ"، ذلك لأنه كان ضمير هذه الأمة.. "أخطر ما فيك أنك لا تصنع للناس ما هم في حاجة إليه بل تريهم كيف أنهم قادرون على ذلك بأنفسهم" (8). وحين سمع نديم ذلك شعت عيناه وتوهجتا.

وإذا كان نديم قد نسي نفسه وأسرته في سبيل مصر إلا أننا لا نتعاطف مع الموقف التصويري الذي أتى به الكاتب للتعبير عن لحظة سماع نديم بموت آخر أبنائه لأن الحالة النفسية والوجدان الشعوري أمر

يطفو على السطح ويصل إلى الأعماق معاً حتى ولو كان مثل نديم ذائباً في حب مصر.

لقاء الفكر والثورة:

ولقد كان لقاء نديم بالشيخ الفيلسوف "جمال الدين الأفغاني" نقطة تحول في شخصيته، مليئة بالانعطافات الفكرية والثورية معاً.. طلب الشيخ من نديم أن يرجع إلى الإسكندرية، ويترك المحروسة، لينشر المبادئ هناك، وقال له "إنهم ليسوا في حاجة إلى ما يشبه المعجزة، ليكونوا أكثر معرفة وقدرة، بل من خلال ما يعرفون يمكن أن يصلوا الىمعرفة أرقى، من خلال قدرتهم يمكن أن يحققوا المعجزات "ويعلو صوته" أنت تشق الأرض بفأسك باحثاً عن رزقك، فلم لا تشق بهذا الفأس صدور ظالميك"(**9**)

ولقد هبت على نديم عاصفة من التساؤلات حول أستاذه ذلك الرجل الذي لا يروي إلا التصورات العامة للمشاكل والقضايا ويترك لغيره، كنديم، مسئولية الغوص في أوحال الناس، ومشاكلهم والبحث في قضاياهم.

ويخلص من ذلك إلى أن الحركة الثورية تقوم على مبحث فكري خالص لا ينعزل عن الواقع، بل يلتحم به ويتشابك وهذا هو أخطر ما فى البحث، لأنه اصطدام مع الواقع واتصال مباشر به وتجريب

للمبحث،كانت الشقوق التى أبصر بدايتها في أرض الصعيد قد تسربت إلى كل مكان".

وكانت التساؤلات التي يتساءلها نديم، تعكس الضغط النفسي على شخصيته، وحين رحل نديم بعد النقاش الحاد بينه وبين الأفغاني، اقتنع بأنه أداة التوصيل. ولقد استغرق نديم في ذلك استغراقاً عميقاً وهو يركب القطار عائداً إلى الإسكندرية. وصوَّر لنا الكاتب هذا الاستغراق والقلق بموقفين:

الأول: إحساسه بالتفرد والعزلة، ونفوره من الأسرة التي تجلس أمامه، واستخدام الكاتب تقطيع الزمن وتقطيع المواقف.

والثاني حين يفاجأ الجالسون به يداعب الطفل الصغير، ويمارس شهوة الحديث، ورغبته المفضلة وهذه اللمسة الفنية الأخيرة تبين لنا بوضوح نهاية المطاف الذي ارتضاه نديم واتخذه كدار له، وأداة توصيل لفكره، وسبيلاً إلى الاستنارة والحرية والعدل الاجتماعي.

وبدأ نديم العمل حين وجد التناقض على أشده بين الأجانب الذين يستأثرون بكل شئ، وبين الحشد المحروم من كل شئ، ولقد قام الكاتب بتحليل بارع لجدلية التناقض والصراع، وهو محور يشع بالوجدان الساخن كالشفرة يتطاير منها الشرر بقوة الحركة والدوران. إذن فالإسكندرية كانت أصلح حجر لأقوى شرر، وأعطت التناقضات نقطه البدء في العمل والتنظيم.

ولقد استطاع أبو المعاطي أن يبلور لنا فكر النديم من خلال عرضه لتراثه الفكري والفني، وهمومه المعيشية. وهو يستخدم في سبيل ذلك المذكرات، والتراث الفكري، والمقاولات، والتعليقات استخداماً طيباً، حيث يتوزع ذلك بين السرد القصصي، والرصد الخارجي للانفعال والرأي والحوار والمقتطفات.

وهذا يعني تفهماً عميقاً لنديم ولعصره ووعياً كاملاً بعناصر التكوين الروائي والمعرفي أيضاً، ويتم المزج وتذوب الحدود بين هذه المحاور في براعة واضحة.. يتحدث نديم عن أسباب التقدم فيقول: "العلم أولا.. وهو يؤدي إلى ازدهار الصناعة والتجارة.. والصناعة والتجارة الآن لا تقومان على جهود الصانع الصغير والتاجر الصغير بل على جهود الشركات. وما الشركة سوى تجمع أفراد نظموا أموالهم وجهودهم وفكرهم فكانت تلك الحضارة، وليس أمامنا سوى أن نمضي في الطريق"(**10**)

وحين يتساءل نديم بضمير المخاطب إنما يعني هذا موقفاً نفسياً صعباً، بحيث تواجه النفس كذات أخرى منفصلة فتعطي تأثيراً نفسياً وفكرياً يتسمان بالصراع والمواجهة.

وفى خلال مثل هذه المواقف يستخدم الكاتب هذا الضمير فضلاً عن الحوار، والتساؤل القلق المتوتر، كبديل لتيار الوعي بحيث يكشف الموقف ويعطينا المساحة النفسية والفكرية والاجتماعية للشخصية.

ويستولد الكاتب من هذه المواقف ما يوائم به بين نفسية الشخصية وبين الحركة السلوكية، ليكشف داخل الذات، كالإغراق في شرب الخمر، والتردد، والتملي في الوجه والتحديق في الفراغ، وكنسيان الدواء في يد نديم لتمليه وجه الأم "وحسين بك فهمي لا يزال يخنق بأصابعه، الكلب الأبنوس في مقبض المنشة، وهو يصب أقداح البراندي. ليس نديم سوى شحاذ ومهرج".

ولقد دفع الكاتب شخصية النديم في حركة مستمرة من خلال صنع الأحداث وتشابكها، ومن خلال المواقف المتناقضة للفكر والسلوك، إذ ينتقي الأحداث بحيث تتناسب عضوياً مع خط العمل الروائي ومع تطور نديم.. وبنظام محكم استخدم فيه الكاتب عقله وتفكيره في عملية التنظيم وتداعي الأحداث حتى يعطي لنا صوراً واضحة للمجتمع المصري في فترة تكونه وتحوله.

والتركيز على شخصية نديم جعل الكاتب يغفل الصورة المرسومة للشخصيات الثانوية التي أتى بها، مع أن لها حجمها ومكانها البارز في التاريخ كالأفغاني.. يقول الأستاذ عبد الجليل حسن: "وقد يؤخذ على هذا العمل عدم إعطائه المزيد من العناية في رسم الشخصيات الثانوية، ولكن الكاتب القصاص المتمرس بكتابة القصة القصيرة والذي ينحو إلى الاقتصادية في التعبير كان يمكن أن يكشف لنا عن أشياء كثيرة أكثر مما كتب"(**11**).

وشخصية كعبد العزيز حافظ، شخصية مبتورة برغم حيويتها، اتخذها الكاتب راوية لفترة من فترات حياة نديم الأولى، ثم تنسحب إلى الظل، كما ينسحب مقدم وراوى المسرحية.

الرمز ودلالته:

ومن الشخصيات الثانوية ذات الدلالة الرامزة والإنسانية "مما" شخصية الأرملة الجميلة؛ فهي جميلة في شحوب من أثر الفقر.. وبدأت العاطفة التي ربطت بينه وبينها إثر زيارته لابنها سالم.. وتطورت العاطفة لدرجة الاهتمام والرغبة. وقد يقال إنها قصة مقحمة على العمل الروائي، ولكن الكاتب يعطينا جانباً من جوانب الشخصية، فنديم رغم دوامة العمل وتعليم الحشد، وسعيه الدائب لتجسيد الفكر، إلا أنه يحمل قلباً رهيفاً يحب وينفعل بالعاطفة الصادقة، وهذا الشعور تطهير للنفس ودفع لها، ومصفاة تساعد الفكر على التحرك والإدهاش، ومن هنا فالقصة أعطتنا إحساساً قوياً ومعرفة نفسية شاملة بشخصية نديم، فهو الثورى والمحب معاً.

ولأن الكاتب يكتب باقتدار القصة القصيرة، فقد استطاع أن يرسم هذه الصورة رسماً متفقاً، ولا يحق لنا أن نتساءل عن حقيقة القصة بقدر سؤالنا عن ارتباطها بالعمل الروائي وتناميها مع مكونات الشخصية الكبرى واتساق العمل ككل.

فالقصة ترتبط ارتباطاً عضوياً بمفهوم الكاتب لعمله الروائي وبشخصية نديم وبتداعي الحوداث؛ فهى تخدم العمل، وتكشف بعض أبعاده، كما أن لها وظيفة تطهيرية ونفسية من حالة القلق والشك والخوف، ونديم يفرح حين يرد طيفها على ذهنه ويتذكر مواقفه معها لدرجة أن يحلم بأن يعيش معها أو يضمهما مكان واحد، وقتها يستطيع أن يعطي أكثر مما أعطى، ويكون عطاؤه ذا طعم جديد، ولقد استغرق نديم في ولعه سواء لحظة التجربة أو لحظة النشوة التي كانت تلاحقه حين يتذكرها، الأمر الذى يجعلنا نرى بها صورة رمزية لمصر في صمتها وخيرها وجمالها وشراسة الطامعين فيها.

وحين لبى الخديوي طلبات الأمة التي قدمها عرابي في الموقف المشهود.. في هذه اللحظة التي أحست الأمة بكيانها من جديد، وتحققت ذاتيتها، طرأ خيال الأرملة الجميلة، التي تعني مصر، على نديم، ولم ينم نديم، ولم يكن حلماً ذلك الذي أبصر فيه الأرملة الجميلة تسمع بالخبر ويتيقن من شئ، أنه مهما يكن عذاب تلك الأرملة، فلا شك أنها قضت ليلة سعيدة، وأنه هو عبد الله النديم قد ساهم بجزء متواضع في أن يحمل لها بعض السعادة"(15) لقد وثق في أن الأرملة الجميلة كانت تحبه، وكانت تفهم لغته.

ولقد كانت الأرملة الجميلة "تتأبى حتى في أحلامه عن أن تأخذ علاقتها به أية صورة بشرية"(16).. وحين استقال من الجمعية الخيرية، وبدأ الاتصال بعرابي، أخبره أحمد سمير أن أم دعموم – المرأة الجميلة –

جاءت تبحث عن ابنها، ولما لم تجده ذهبت تبحث عنه، بعد أن تركت زوجها.. يقول نديم في حزن "لقد تأخرت كثيراً عن تلك الأرملة الجميلة.. مضت تبحث عن ابنها، وابنها يبحث عنها، وغداً سيخرج هو للبحث عن شيء مخيف هائل عظيم ولو وجده، لو أمسك به، لغفر لنفسه جبنه وعجزه، ولأصبح قادراً أن ينظر إلى الوراء، وأن يطلب من تلك الأرملة مهما يكن مكانها في الحضيض أن تغفر له"

وحين أخبره أحمد سمير، بعد موت آخر أبنائه، أن الأرملة الجميلة تعمل عند أوروبيين، وأن أحدهم يريد الزواج منها تملكته رغبة عارمة فى أن يلتقي بأرملته الجميلة. "في أن ينجب منها أطفالاً لا يموتون".

هذه هي أبعاد الرمز، وصل به الكاتب إلى حالة الارتماء في أحضان الأوروبيين، وهذه هي النهاية التي حدثت لمصر.

وإذا كان الكاتب قد اتخذ الأرملة الجميلة رمزاً لمصر، فإن الرمز لم يكتمل ولم يكشف الكاتب من أبعاده الفنية، وكان من الممكن أن يضرب على وتر الإحساس بالانتماء لمصر. والعمل على رفعة شأنها، وتحقيق وجودها، والتي سلبها الحكام حقوقها في الحياة وإن بقيت فيها قوة الصمود شارة للتواصل..كما بقي الجمال وربما خفيفاً على وجه الأرملة، وكان يستطيع أن يلعب بهذه الحكاية على ساحة العمل الروائي بحيث تستغرقه، بتنوع نسيجها، وتوزعه على الفصل، وكان بذلك يستطيع أن يقول الكثير، وهذا نوع من تصور الرمز وليس فرضه.

والكاتب يقبض على الحدث ويوزعه على المكان وفي الزمان، فيقدم لنا حالة من التوازي الزماني والمكاني بحيث تعطي للحدث البعد التأثيري المتعدد.

ولقد أكثر الكاتب من هذا التنويع والتجزيئ الحدثي، وأفاد من الإيقاع المتعدد الأبعاد فكشف أعماقاً غير محددة، وربط بين عوالم ذات ارتباطات أو تناقضات فكرية ونفسية.. يقول لنا مثلاً: بأن "التنكيت والتبكيت" كانت "ضرورة فكرية" في حياة الشعب الذي تنوعت طبقاته ما بين الأعيان والحشد. وقسا نديم على الأعيان في حوارياته، وعرّى الحشد، وبيَّن أنه المغفل الكبير في لعبة الحكم والسياسة، وإنه آن الآوان ليأخذ بالمبادرة ويزيح عنه كوابيس الغفلة.

المعاصرة فى القصة:

حين يتحدث نديم عن جوهر التقدم لا يسمه إلا أن يحدد مفتاحه المتمثل في العلم والحرية. وحين يُسأل عمن يملك تلك القوة الناتجة عن التقدم يقول "الكثرة" الشعب أقصد، وهذا ما ينبغي أن يميز التقدم في عصرنا، يجمع الشعب قواه المبعثرة. يجمع قروشه القابلة ليتعلم، ليبني المصانع، وحين يجد قوته يجد حريته، وهو فكر تقدمي بلا شك لا تزال الأضواء مسلطة عليه تسعى نحوه، وفي واقعنا المعاصر لا يزال الزمان يحتاجه.

وهكذا عبرت هذه الشخصية عن أمل الشعب في الخلاص، وأصبحت محور اهتمام الناس في سمرهم وحديثهم الخاص والعام، وتمتد ظلالها أيضاً لتصبح رمزاً للبطل الإيجابي، وتبرز قيمة العمل في أننا نستطيع أن نعيش فيها حالة تشابه حقيقة ما بعد النكسة، يقول عرابي لخاصته في خيمته بعد قتال مرير بينه وبين الإنجليز: "ماذا تظنون! الحرب، مسألة أيام أو أسابيع! إننا نحارب الإنجليز، وصمودنا حتى الآن معجزة، وأن علينا أن نستعد لحرب طويلة هنا وعلى كل شبر من أرض مصر، إننا حتى الآن لم نخسر معركة، وحتى لو خسرنا فسنحارب معارك أخرى".. ثم أضاف متمهلاً: "إن ولادة طفل شيء عسير، فكيف تظنون ولادة دولة بل ولادة عصر جديد"(17).

لكن مرارة الهزيمة كانت قاسية، وتشرد بعدها نديم وعاش حالة من الهروب والمطاردة، وأجاد الكاتب تصوير الجو النفسي لحالة التشرد والمطاردة، كما أجاد تصوير الصراع بين رجال الشيخ شحاتة القصبي القطب الصوفي ورجال الحكومة، ولقد بدأت معاناة الشعب في التستر على نديم، ذلك المعدن الذي يغطي بريقه على لمعان الجائزة، "كان هؤلاء جزءًا من الشعب وكان هو كل ما تبقى من تلك الشعلة التي توهجت منذ سنين والتي كانت تسمى ثورة"(18).

القمع الفنى:

حوّل أبو المعاطي الزمن متقطعاً، واستخدم أسلوب الحكي لرصد حركات النديم الخارجية والداخلية، واستبطن أغواره في مهارة. إنه ينطلق من اللحظة الحاضرة ليسترجع الزمن ويستعيد مواقف غنية بالمشاعر النفسية، ولو استخدم الكاتب تيار الوعى على نحو مختلف لما حدده له، حيث تختلط الأزمنة وتتنوع المواقف وتمتزج الأحداث وتلتحم، وتكشف أعماق النفس. لما كان هيأ لعمله هذه الإنسانية والتلقائية التي حافظت على نبل الهدف.

ويميل أبو المعاطي في أسلوبه إلى إشراقة اللفظ، واستخدام العبارة القوية القصيرة أو الطويلة حسب ملاءمتها للموقف والحالة الشعورية، وبلغ الأسلوب في بعض المواقف التصورية درجة من الشاعرية التي وظفها لخدمة العمل نفسه وتعميق الذوات الفاعلة والمؤثرة.

كما زاوج الكاتب بين النزعة التحليلية والحوار القصير مع الاستعانة بالرصد الخارجي.

ولقد أخضع حواره لأنماط من التكوين النفسي واللغوي ولمواقف الشخصيات، ومال النص إلى الصيغة الأدبية في مواقف النفس وعواطفها ومكنوناتها، كما مال إلى التسجيلية حين يتحول الحديث إلى قضايا في الفكر والحرية والعدل، ذلك أن الجانب التسجيلي في الرواية يتمثل في المعلومات والوسائل، والخطب والمقالات والبيانات والتلغرافات، وغيرها من أنواع الفكر ووسائله.

... في حوار للنديم مع عبد العزيز حافظ حين زاره في منزله، وقد تلقى خبر عمله في قصر الأميرة بدهشة، يتضح مدى العلاقة التى تربط بين الاثنين.

- غير معقول يا بني.
- أنت تنقل هكذا في لمح البصر إلى قصر الأميرة خوشيار هانم بالمحروسة.

ثم ردد: مستحيل لكن أخبرني كيف حدث ذلك.

- كان المستحيل أن أظل هناك أنقر على تلك الآلة اللعينة في بنها.
- لكن لم تقل لي كيف؟ لابد أنك عرفت بعض الرؤساء أو أن أحدهم عرفك.
- كلهم يعرفوني... (**19**).

يعكس هذا الحوار طبيعة العلاقة الحميمة بين الاثنين، ويكشف عن حالة الدهشة المصحوبة بتساؤلات أبوية للاطمئنان القلبي، كما لا تخفى هذه التساؤلات المندهشة الفخر بهذا الولد في نظره الذي وصل إلى هذا المكان العالي. ولعلنا نلاحظ الألفاظ التي صاحبت الانفعال النفسي الذي احتواه. وهي تراكيب يغلب عليها التساؤل النفسي والاستفهام. كما مال التركيب إلى التخيير في تتبع وسائل الوصول والمعرفة، وهي كلها وسائل تنم عن هذا الحب الذي يكنه الرجل القديم، هذا الذي جعله

ينصحه، ويلازمه، ويوجهه ويختار له مسكناً قريباً من بيته، وكان هو الذي اختار له بدلة جديدة تناسب موظفاً في قصر الأميرة".

وفي الجانب التسجيلي حيث تتطارح الأفكار يحرص الكاتب أحياناً على توظيف الحوار بلغة وصفية سردية تكشف عن الحالات النفسية والأمزجة، فضلاً عن بساطة الحوار وحيدته الموضوعية، وقد يرد الحوار خالياً من التعليقات السردية، فيصبح مواجهة تكون اللغة فيها محدودة وحاسمة. في القرية التي تخفى فيها بعد أن أعلنت الحكومة مكافأة لمن يأتي ويرشد عن عبد الله النديم دار حوار يتسم بالحيوية والتدفق.

- تصور بعد مجيتك لي أصبحت أمتلك ألف جنيه.
- ماذا تقول يا رجل؟
- لقد رصدت الحكومة هذا المبلغ لمن يدل عليك.
- حقا!
- هذه قيمتك عندهم.
- وعندك!
- يمكن أن أسلمك لو جعلوها ألفين. (**30**)..

وهذا النص يكشف عن أزمة النديم في منفاه الهروبي الذي طال. كان حواره بلفظة واحدة يغلب عليها الدهشة والتساؤل القلق ثم غلبة الاستفهام الدال على تجاهل الأمر مع علمه به، كما يكشف عن حس ساخر لدى المحاور. ولقد وضح من خلال الحوارات المسترسلة في العمل

أن لغة الحوار جزء من مكونات النموذج البشري وملمح أساسي من ملامحه...

ولقد تعامل الكاتب مع الأحداث عن طريق التراكم مما جعل الحدث يتطور تطوراً طبيعياً، ولم ينس الكاتب وسط هذا العالم المحتشد بالأحداث أن يلمس في عمق حركة النفس الهادرة عند النديم بحيث تنامت الذات في تواصل حميم مع حركة الحشد الجامعية، وامتد الكاتب بالشخصية المحورية عبر انتقالات في الزمان والمكان.

إن تقديم زمن الحدث أو تأخر زمنه ينبثق من معالجة الكاتب للموقف واستدعائه للماضي المتنامي معه. نلاحظ ذلك في البداية حيث بدأ العمل الروائي بأحداث تتصل بعام **1877** وهو الموقف الذي ارتبط فيه النديم بشاهين باشا، على حين يرتد الفصل الثاني إلى زمن ماض تتخلله علاقة حميمة بين النديم وعبد العزيز بك حافظ، ونلاحظ هذا الارتداد الزمني عبر الرواية وإن جاء قليلاً فيما يتصل بحياة البطل نفسه وعلاقته بأحبائه وأهله. ومع ذلك فإن قبضة الكاتب على عمله تشي بقدرة وفيرة في المعلومات، وبموهبة حية على نسج الحدث، واستكناه الذات ومعاملة الشخصية في تنوعها، حتى يبدو "أن سير الأحداث نفسه يقيني إلى حد أنه بطريقة النص السردي وحده يمكن أن تدخل المصادفة والشك والحيرة لتحدث التوازن وتجعل الصورة صادقة".

ومع الحيادية التي ألزم الكاتب نفسه بها – خاصة في الجزء الثاني من عمله – إلا أنه بموهبة الفنان وقعت يداه على نماذج تمثل الشخصيات

الثانوية تتسم بالأهمية والجمال معاً، واستخدم في إبراز ذلك: الوصف، والحركة، والحوار الداخلي والخارجي.

ومع أن شخصية "حسنين الأعرج" تمثل نموذجاً للمصري الذي ضحى ولم يجد في المقابل سوى الألم والظلم والتهميش فلم يكن عجيباً منه أن يحمل حواره جدة في القول تعكس إحباطه وشعوره بالظلم.. يقدمه الكاتب فيقول: "كان عجوزاً متعباً، وأعرج حقيقياً ولم يكن فيه جزء سليم غير لسانه". كانت بداوي محطة النديم وكان لسان الأعرج حاداً... واجهه قائلا: "ما الذى تريده منا؟ ما هو غرضك الحقيقي؟" وحين حاول النديم أن يسترضيه هب قائلاً: "ألم أقل لكم.. ها هو اللئيم يحاول مرة ثانية" (31)، إن هذه القسوة البادية ما كانت تحل به لولا الذي أصابه، فلقد استولى العمدة على أرضه وفقد ثلاثة أبناء فى حرب الحبشة وحفر قناة السويس.

إن هذه الشخصية الثانوية مثلها في ذلك مثل كثير من الشخصيات الثانوية الأساسية في حياة عبد الله النديم، والتي قدمت له خدمات، وفتحت له الحياة.. ولقد أجاد الكاتب صنعها، فأضحت "حافلة بالإثارة، ومقنعة في سلوكها، ومؤثرة في مجرى الحدث العام بحيث تبدو فاعلة ومتحركة ودافعة لعجلة الأحداث"(32).

ولقد وشى النص الروائي الضخم برموز صغيرة ناتجة عن ارتباط حركة الطبيعة بحركة الذات وبمجريات الحياة، وهو نوع من التناول

التعبيري الذي يعطي للمعنى دلالة كلية، فتنسحب الطبيعة في المعنى وفي حركة الحدث..

يصف الكاتب قرص الشمس الغارق في بحر إسكندرية، وهو يتحدث عن جمعية مصر الفتاة فيقول: "وكانا قد خرجا لتوهما من اجتماع سري لزم فيه نديم الصمت، وقتها أيضاً كان قرص الشمس الملتهب يغرق في مياه البحر، كما يغرق كل يوم دون أن تنطفئ جذوته الأبدية"، والعبارة حملت مستويين من التعبير: المستوى البسيط، والمستوى الشاعري الذي وشى بإمكانية الرمز بالصورة المجازية وبالإحالة إلى المحاولات الدءوب التي تسعى إلى إنقاذ مصر من مكامن الخطر، إن هذه الجذوة الأبدية هي بؤرة الرمز وفيضه.

إن شاعرية الأداء على قلته في الرواية تنبئ بالطاقة المجازية التي تحول النص إلى تبادلات في الدلالة، وتحدد درجة الارتباط ومدى توافقاته في التركيب والدلالة، والمعنى الكامن تحت مستوى السطح، عن أبريل عام **1879** يقول النص: "لم يكن شهر أبريل من ذلك العام **1879** موعداً للربيع وحده، ففي الوقت الذي كانت فيه قوى الطبيعة التي ظلت طوال الشتاء حبيسة في أعواد الشجر وفي باطن الأرض، قد بدأت تتفجر في الزهور والثمار وتنتشر مع الرياح المعطرة بحبوب اللقاح وروائح البحر.. في هذا الوقت كانت قوى الشعب المصري التي ظلت طويلاً حبيسة في صدور الناس والتي كانت تتلمس طريقها خلال الشقوق والتصدعات

كانت هذه القوى تتهيأ لتحدد ميلادها مع مولد الربيع في شهر واحد"(**33**).

ولعلنا من خلال النص ندرك أن اللغة كصياغة "هي التي تميز قدرة الفرد على استغلال كل طاقات اللغة فى إطار نظامها، أي أن اللغة كصياغة تكشف عن طاقتين: طاقة فردية وطاقة لغوية عامة"(**34**).

ولعلنا نلاحظ تماثلاً بين الصورتين الكبيرتين، الطبيعة/ والبشر.. ومع حقول الدلالة في الصورتين يتبدى التعارض والتوافق معا؛ ففي الصورة الأولى تقف على قوى الطبيعة المحبوسة: تفجر الزهور، انتشار الريح واللقاح، وفي الصورة الثانية: قوى الشعب الحبيسة تلمس الطريق.. الشقوق والتصدمات.. ثم تلتقي الصورتان على دلالة الميلاد الدالة على حالة الانسجام والتوافق. وهذا التداول التعبيري يخفف قليلاً من سطوة المعلومات وحشد الأفكار التي قد تجفف متعة التلقى أحياناً.

الهوامش:

(1) العودة إلى المنفى، أبو المعاطي أبو النجا، دار الهلال، فبراير/ مارس 1969.
(2) الدقة والوضوح، محمد قطب، ص26.
(3) تطور الرواية النسوية، عبد المحسن بدر، ص94.
(4) اتجاهات الروابط، شفيق الجديد، ص12.
(5) عبد الله النديم، د. علي العابدي، ص30.
(6) نفسه، ص 222.
(7) نفسه، ص 343.
(8) الرواية ص9، ص91.
(9) الرواية ص1، ص56، وانظر ص 136 من الجزء الثاني.
(10) الرواية ج1، ص97.
(11) الرواية ج1، ص124.
(12) الرواية ج1، ص 126.
(13) الرواية ج1، ص129.
(14) مجلة الكاتب، أبريل 1969.
(15) الرواية، ج1، ص202.
(16) الرواية ج1، ص20.
(17) الرواية ج2، ص85.
(18) الرواية ج6، ص114.
(19) الرواية ج6، ص38.
(20) الرواية ج3، ص94.
(21) الرواية ج1، انظر صفحات 52، 53، 54.
(22) بناء الرواية د. عبد الفتاح عثمان، ص194.
(23) الرواية ج1، ص91.
(24) نقد الرواية د. نبيلة إبراهيم، 31.

العام الأول للميلاد

فتحي سلامة

-1-

الكاتب القصصي فتحي سلامة له إبداعاته المتعددة والمتميزة في مجال الإبداع على اختلاف نوعه من رواية وقصة قصيرة ومسرح. ففي الرواية صدرت له عدة روايات بدءًا بـــ (ثمار الشوك) (1) أو الجرار رقم (25) (2) (والمزامير) (3) (وأشياء حقيقية) (4)، وانتهاءً (العام الأول للميلاد) (5). وفي مجال القصة القصيرة صدرت له المجموعة القصصية (يسألونك عن الخوف) (6) كما أعطى للمسرح أكثر من سبع مسرحيات تندرج تحت الواقعية النقدية التي ترصد حركة التغير في المجتمع وآثارها على الشخصيات، الأمر الذي ميَّز مسرحياته بقدر كبير من المفارقات والسخرية ووشت بقدر ما من الصراع الدرامي. ولم يتوقف عطاؤه الفكري عند اهتماماته الفنية. فقام بإصدار دراستين نقديتين تناولتا تطور الفكر الاجتماعي في الرواية المصرية (7) وجاءت الدراستان متلائمتين مع اهتماماته الاجتماعية ودراساته الأكاديمية في حقل الاجتماع وعلم النفس، ورغم هذا النوع، ولو على مستوى الكم، فإنه لم يأخذ حقه في الدراسات النقدية التي تتناول بالرصد والتقييم حركة الرواية والقصة القصيرة، وسقط مصابًا بداء الوضع الأدبي المقلوب ولغة صمت ثقيل أثر

بحركة يائسة، رغم ما توحي به أعماله الأخيرة من إثارة للجدل في الموضوع وطريقة التناول واستخدام الأدوات التعبيرية.

وإذا كان الواقع نبعاً ثراً يغترف منه الفن على اختلاف أنواعه فإن ثمة علاقة حميمة تربط الكاتب بالمجتمع. ومن ثم جاءت أعماله تعكس حركة المجتمع وتواكبها، لكنه ليس الانعكاس الشرطي الذي يقف عند حدود رصد الحركة، وإنما يتجاوزه بالإفصاح الواعي عن الفكر في نسق فني يتنامى مع الفكر ومع المرحلة، الأمر الذي يجعل من كل عمل فني له، مركزاً جديداً يشع منه نوع جديد من الرؤية (8) ، قد نتفق أو نختلف معه من حيث الإضاءة الفنية داخل العمل ومدى تناميها مع الفكر المبثوت ثباتاً أو تجاوزاً أو تسجيلاً لكنها تبقى في النهاية رؤية فنية خاصة به.

وهو في أعماله كلها يعلي من قيمة الحب في معناه الشمولي الذي يتمازج فيه الجزء بالكل، الفرد بالجماعة، الأنثى بالأرض، والفن يصبح عظيماً وفعالاً إذا استطاع أن يجدل من الحب والأرض جديلة واحدة، يذوب نسيجها في محلول الإبداع خلقاً جديداً وتكويناً متجدداً. ومن ثم فإننا نستطيع أن نهتدي إلى مبرر لمعاناة الكاتب وضيقه في مجموعته القصصية التي عكست حالة من اللامبالاة وقدراً كبيراً من التوحش الإنساني.

إننا نلمح في رواية "الجواز رقم 35" استدعاءات كثيرة من عالم القرية بما تذكر به من ذكريات طفولية تشي بالبراءة والجرأة والتشوف،

ومن شخصيات نمطية مطحونة، وحكايات شعبية ذات طابع خرافي تدور حول الجن والعفاريت. ومن حنين إلى الأرض السوداء – كما يصفها – إلى الرغبة الجامحة والسيطرة في امتلاك نصل من الجديد يشق به جوف الأرض.. وهي لا شك مظاهر وجدانية تفضح حالة الحب لأرضه وقريته. هذا الحب هو الذي يهدي لبطل الرواية اتزانه ويؤكد ذاته ويخلِّصه من قيد الغربة والتشتت الذي لازمه منذ ذهابه إلى الصحراء بحثاً عن المياه فى نجوعها. إلى أن استقر على الجرار عائداً إلى أرضه فلاحاً ومنتمياً، وبرغم نبرة المباشرة في الرواية إلا أنها حسمت الصراع المشتجر داخل الشخصية، وهو صراع المثقف المغترب الذي فقد الموقف فتسلط في فراغ الخارج والداخل معاً، "يا عم مغاوري أين أنت؟" ارشدني إلى الطريق السليم... سأحرث الأرض بأصابع الجرار وأروي الزرع، وأسير وسط الحقول أغرس النبت في الأرض السوداء، وأبث تعاليمي بين الناس"(**9**)، إنها صيحة الاكتشاف لمعنى الأرض ولقيمة العودة، وهي ذاتها الصيحة التي صاحبت الولادة الجديدة ليمثل (العام الأول للميلاد) كما أنها صرخة الباحث عن الأمل في (المزامير) وهي تنويعات محتجة على إيقاع الحب المفتقد في (يسألونك عن الخوف).

ورواية (الجرار) تفتح الباب لإثارة قضايا فنية متعددة مثل قضية الغربة وموقف المثقف من التحولات الاجتماعية ومشاركته فيها دفعاً أو نقضاً، كما تطرح الخلل الناتج عن هذا التحول في الفكر والفن والاجتماع ومردوده على الشخصيات المتنامية أو المتصارعة معه، وكذلك الاستخدامات التراثية من موروث البيئة الشعبية ومدى توظيفها الفني

عضوياً على مساحة العمل ككل وإن لاءمت – جزئياً – الشخصية التي استدعت بالفراغ والتشتت هذا الموروث الشعبي كبدائل نفسية تملأ الفراغ، ويبدو هذا الملمح الفني كلازمة فنية من لوازم الكاتب واضحاً في "المزامير" وفي "العام الأول للميلاد" مما يؤكد أن الكاتب يقصد إليه قصداً لإثارة الثنائية الضدية بين عالم معقد وعالم منفسح الأرجاء لا تحده الحدود. ولا نستطيع أن نترك الرواية دون الحديث عن اللغة، فاللغة هنا – وإن مالت إلى السرد – حملت بطاقة شعرية برزت وتجلت في مقاطع استرجاعية قريبة من الشعر، ولكن هذه الشاعرية قد تحجب النمو الفني فنقف أمامها مستمتعين باللغة لذاتها وهو ما ظهر في رواية (المزامير).

وفي (المزامير) كانت الأرض المفقودة محور الصراع الدرامي، حرك الحدث فيها حب وحنين وعشق إلى الأرض، وهي نغمة أصيلة عند الكاتب، ولقد وضحت المقدرة الفنية في تجريد القضية القضائية من صراعاتها المختلفة وصياغتها في إطار بشري إنساني، والتحدي لمثل هذه القضايا يمثل تحدياً فنياً لطاقة الكاتب الإبداعية ومواقفه الفكرية، وذلك لأن مثل هذه الأعمال التي تتناول قضايا النضال والكفاح كثيراً ما تجنح إلى المباشرة والتسجيل، ولقد نجح الكاتب في تجاوز هذه المباشرة التسجيلية في أحيان كثيرة، وكان مبعثه مسايرته لشخصيات الرواية إلى النهاية، مع حرصه على ألا يساير آراءه إلى النهاية أيضاً.

والرواية رواية شخصية مثلها مثل "الجرار"، ومن ثم كان الزمن تسجيلياً وممتداً وبطيئاً، وهو يختلف عن الزمن النفسي الذي ساد أعماله

الأخيرة، والشخصية المحورية ممتدة ونامية منذ تعرفنا عليها طفلاً صغيراً حتى وصلت بنا إلى هذا البطل الجريح، المدافع عن قضيته، فعكست تطور الصراع حول قضية فلسطين ذاتها، وإذا كان الكاتب قد خلق شخصية (مغاوري) في (الجرار) لتتلاءم وظيفياً مع القرية ولينفذ بها إلى الموروث الشعبي، فإنه ابتعث في (المزامير) شخصية الشيخ الضرير التي تحتوي في داخلها: التاريخ، والفكر، والحكمة، فجمعت الماضي وعايشت الحاضر وزرعت حكمتها في الوليد الجديد.

والشخصيات في الرواية باحثة عن طريق البندقية والخندق، حتى تهتدي في النهاية إلى شرعية وجودها، وإلى تأكيد ذاتها عبر تفاصيل انتمائها إلى الأرض، ولأمر ما حمل القمر تلك اللازمة اللفظية المتكررة لتضيء الأمل في النفوس كنغمة وجدانية رومانسية تسمو بالحس وتثري الشعور وتحرك الألسنة بلغة جياشة تستعصي على الأحكام:

"وارتفع اللحن لحن اليوم الموعود قوياً مثل وعد السماء.. إنه صوت الرب، الملائكة تغني.. تنشد ترنيمة صلاة الفجر، والقوم يقبلون ويرددون في نشوة.. يا إلهي.. إنني أراك الآن، أسمعك، أرى نور خلقك يفرش الأرض.. يا قوم هللوا وكبروا، إنها مزامير السماء تعزف لكم لحن النصر، لحن المودة..."(**10**)..

وهذا المقطع الأسلوبي نموذج لطبيعة اللغة التي كُتبت بها الرواية، وهي لغة شعرية، ولقد تحولت الأحلام والمونولوجات إلى قطع شعرية صافية لا ينقصها الإيقاع ولا التنغيم، ولكن السؤال الذي يطرحه مثل هذا

الأسلوب هو مدى عضويته الفنية مع الموقف والحدث ونمو الشخصية.. وفي ظني أن تيسير الكاتب على نفسه أخل بهذه العضوية المتنامية، حتى بدا أن استرقاق الكاتب للفكرة "ليس استرقاقاً، حقيقياً بل تيسيراً، والفن لا يحيا بغير جهد القيود، والتيسير يقتله" (11). ولكن الرواية قد أبرزت بوضوح ملمحاً فنياً كان موجوداً على استحياء في (الجرار)، وهو القدرة على استخدام الحلم والتداعي كثنائية داخل الذات تتبادل ثنائية الخارج في خوفه وأمله وصراعه.

والرواية أميل إلى الشكل الراسخ في الرواية، حيث الاهتمام بالشخصية في نموها وتطورها وتسجيل مواقفها والعناية بالزمن الروائي المتطور في شكل: "بداية ووسط ونهاية"، مع وجود الوصف الاستهلالي في البداية وتكثيف الوصف الخارجي للشخصية، وهو ما لم نلمسه في أعماله الأخيرة، حيث وضح من اللحظة الأولى في (العام الاول للميلاد) وفي (يسألونك عن الخوف) الاهتمام بالحركة النفسية الغائصة في الوعي واللاوعي حيث تتماثل الحوادث والأفكار والعواصف التي تتألف منها حياة الشخصيات (12)، والتي تسيطر على جو الرواية كلها، وأضحى للنسق التعبيري المصاحب للحركة النفسية معان داخلية متداعية. وهو ما سنلحظه فيما بعد عند الحديث عن الرواية بالتفصيل.

والتداعي في المعاني، والمستخدم بسيولة وبعفوية هو ما يجعل أعمال الكاتب الأخيرة عسيرة على الفهم، وهي نقلة في الأسلوب والبناء لم نلحظه في روايتيه السابقتين، إنه هنا يحاول أن يجعل من عمله تأويلًا

للحياة، لا مجرد سرد للأحداث والعواطف الموضوعية اليومية (**13**)... على مستوى الفرد كذات أو على مستوى النضال.

والكاتب في قصصه القصيرة، مجموعة (يسألونك عن الخوف)، يتميز في بنائه الفني الشكلي بعدة ثنائيات جمالية متضادة في المعنى لتوليد معنى جديد، وكذلك كثرة لوازمه الأسلوبية، وهو ما نلحظه أيضاً في "العام الأول"، و"الجرار" و"المزامير"، التي تبدو كمنتج غنائى يأخذ من الموال الشعبي سلاسته ومن الشعر كثافته. وتبدت المنتجات واللوازم في أنساق تعبيرية متجددة ومعان متغيرة، قد تتزامن في العلاقة أو تنفصل، كما حدث تحول في استخدامات الحوار حيث أصبح بديلاً عن السرد وعوضاً عن الاسترجاع (لعبة الكومي. أبو الروس). كما أبان لنا قدراً كبيراً من التوحش الإنساني وافتقاد الحب (الرغبة في المعرفة).

ولكن الملحظ الفني الذي يجب التنبه إليه في أعماله الأخيرة هو إقامة عوالم خيالية في إطار واقعي لإحداث الصدام بين الواقع الخارجي والواقع النفسي مما أدى به إلى تعامل جديد مع اللغة على مستوى الوعي واللاوعي (قصة من تعاليم بوذا المبجل). وكذلك رواية (العام الأول للميلاد) التي نحن بصدد الحديث عنها!

-2-

والدخول إلى رواية (العام الأول للميلاد) والولوج إلى عالمها الفني والنفسي يوقفنا على أن ثمة حقيقة سيكولوجية وفكرية تواجه أديب هذا

العصر تتمثل في تأكيد الحرية عبر التعبير، فلم يعد الأديب يكتب لمجرد التعبير عن شئ ما، وإنما ليتحرر من شخصيته هو، إنه يزيح عن نفسه ضواغط ثقيلة، يزيح الخوف والغربة والمكابدة واليأس، ويتقدم عبر فنه ليساعد المتلقي على التحرر من هذه الضواغط، ومن ثم تصيبه الجذوة مثلما أصابت المبدع، وجميل من الكاتب أن يدرك أن الفن هو أسمى فعل من أفعال الحرية يمكن أن يفعله الإنسان، وإننا لنلمح في الرواية هذا القدر الهائل من الانفعالات ومن المواقف ومن الرصد الدقيق لجزئيات حياتية ضاغطة لا يمكن أن تخرج إلا من عدسة الكاتب اللاقطة عبر ذاته الواعية، وهي تتحرك في دائرتي الداخل والخارج الخاصتين به، كما لو كانت قطعة من ذاته..

والذاتية صفة مستقطبة في الرواية، لكنها ليست الذاتية المغلقة التي تذكرنا بالأدب الرومانسي، إنها ذاتية تزعم لنفسها، وهذا حقيقي في مجال الوعي، إنها أكثر من الواقعية نفسها، إنها تسجل ما يجري في العقل بأمانة ولا تحول معطياته إلى فروض عن واقع خارجي يمكن أن يكون في حقيقته مختلفاً عن إدراكاتنا، وهذه هي واقعية مجرى الشعور، وهذه الذاتية لم تعد تحفل بالواقع الخارجي لأن هذا الواقع اهتز في وجدان إنسان العصر، ومن ثم وجَّه الفنان المعاصر كل مهارته العقلية نحو الغوص في أعماق الذات"(14).

والرواية ترنيمة على أوتار الحرب، والحرب في الرواية هي الخلاص، وهو خلاص بالحب حب الأرض من خلال الحرب، فحين تتازم المواجهة

بين مصر والعدو وتحتاج إلى عطاء أولادها ينمو البشير بالولادة على مستوى الذات والعموم، فهي على مستوى العموم تمثل مستقبلاً جديداً أكثر أمناً وإشراقاً، وعلى مستوى لذك تتضح الولادة حين يتخلص البطل من دوامة اللافعل التي دار فيها ويطرح الحياة ليعطي مصر الأرض أغلى ما يستطيع أن يعطيه، فالحب استطاع البطل أن يسيطر على ذاته وأن يكشف ما فيها من جمال وإرادة وشوق إلى الأفضل أعطته في مسيرته قوة الفتاة وذات مستسلمة لشخصيات أسرة نجح أخيراً فى أن يفلت منها، وعاش في مدينة السويس وهي تواجه الحرب والدمار، المدينة التي أبى أن يتركها ويهجرها وأصر على أن يعيش فيها ويواجه الصراع والتجربة. المدينة التي سرقها ثم أمسك مدفعه يحارب عنها ليصبح في عيون الرجال رجلاً، بهذه المدينة رمز الأرض والوطن يحصل البطل على انتمائه ووجوده(**15**).

وحين انسلخ عن الماضي في قوة وأقبل على هدير الحياة الجديدة تأكدت الذات المفردة من خلال المجموع، وامتزجت النغمتان وتداخلتا لتتحقق الحكمة القديمة التي كثيراً ما ترددت في الرواية كلازمة أسلوبية هي (الكل في واحد) لتحمل عبق الماضي وتشي بدلالة التواصل.

وتدور الرواية حول شخصية محورية صورها الكاتب عبر الوسائل الروائية المستخدمة في التعبير والتوصيل وبصنعة فنية لا تخطئها العين، فخلف الحوادث والمواقف يقع المعنى الذي يرمي إليه الكاتب، وتبدو قدرته على التحليل النفسي والغوص في قاع الذوات للكشف عما يكمن

من احتدام في المشاعر "ومن ثم لم تعد المتعة تستمد من مجرد معرفة الأحداث الطريفة في ذاتها بل من التفسير الذي يقدمه القاص لها، من المعنى الكلي القادم وراء الأحداث"(**16**).

فالبطل – محمد فؤاد – نتاج أبوين متناقضين، فأسرته غريبة عن مدينة السويس – العنصر المكاني الثابت – والأب يمارس عمله التجاري من خلال متجر أسسه بوسائل غير أخلاقية، وإننا حين نلم أشتات الوعي عند البطل على مدار الرواية كلها نقف على تاريخ الأسرة، حيث عبر عنها الكاتب بالفعل المبني للمجهول إمعاناً في التجهيل، كما أسند الخبر عن آخرين أو ألقاء إلقاءً، وفي كل الحالات يوحي الكاتب بعدم الثبات والتيقن من الجذور التاريخية للأسرة، فمرة يكون جده "صعلوكاً متسولاً" كوَّن ثروة كبيرة خبأها في قارورات تحت الجدار، في حين يعلن أبوه أن أجداده كانوا من أهل السلطان، على حين تزعم أمه أن جده الأول الذي كوَّن الأسرة كان من "الباعة الجائلين"، وتقول العجوز له: "كنت صبية غندورة حينما كان جدك شاباً يتأرجح فوق المركب"، وترى الأم مرة أخرى "أنهم جميعاً، أي الأجداد، كانوا يبيعون العطور للنساء وكانوا أحياناً يتهمون في قضايا السرقة وهتك العِرض".. وهو قول يوحي بتواصل الصفات إن صح التعبير حيث أقدم البطل على السرقة وقام بهتك العِرض، ولا يمكن أن يترك البطل الصبي هذه الروايات دون أن يكون له رأى نابع من تناقض الخبر "أعتقد أن أبي لو فكر قليلاً لاكتشف أن المباهاة باتصال جده بالسلطان شيء معيب بل ويؤكد حديث أمي عن وضاعة أصلنا".

واختلاف الروايات المقصودة يؤدي إلى افتقاد الصدق، حيث تلون تاريخ الأسرة برغبات النفس وعدائيتها، وتحولت الأخبار إلى معلومة مهزوزة في وجدان البطل أدت به إلى هذا الاهتزاز المستمر الذي يصاحبه في حياته كلها، وإلى معايشة الحياة من خلال الخيال والذاكرة، وإقامة عوالم خيالية متصادمة مع الواقع، وتنطمس في عينيه صورة الأبوين فهو كالأنثى كما يصفه أبوه، ولأنه كان قاسياً معه تعني موته، لكنه التمني الذي يتبدى عبر الأحلام والوعي. والأم تحوَّلت في وعيه إلى نعومة الثعابين "أمي تتحسسني في أمومة، يدها كالثعبان، ناعم أملس بارد يدغدغ حواسي يلتهمني"، وهو لا شك تعبير بالصورة يشف عن وجدان متمزق تعوزه الطهارة، ومن ثم لم يعد غريباً أن يدور هذا الحوار بين الأم وابنها.

- لكن أبي يكذب.
- ويفعل أشياء كثيرة وضيعة.
- وأنت أيضاً يا أمي.

كما لم يعد غريباً أن تحل صفات الحقد والعداء والمكر والتربص محل الحب والوفاء والحنان، فتحولت العلاقة الأسرية إلى نوع أليم من المكابدة وتحول الود إلى صراع دموي مدعوم وقاتل في لا وعي البطل عوضاً عن العجز في الواقع، "رأيت أبي بقرة هاربة من الجزار" أبي يهوي على ظهرها بعصاه الغليظة" وهو تعبير تبادلي يكشف عن أن الأب في عين ابنه أصبح ذابحاً ومذبوحاً في نفس الوقت، وخروجاً من هذه الجهامة التي لا تأتيك

سرداً كما في "الجرار رقم 35" وإنما تلمها أشتاتاً من وعي الذاكرة، فإن الرواية تستدعي شخصيات تراثية لها ثراؤها في الموروث الشعبي الشفاهي ولها إغراؤها وتغلغلها المؤثر "يحيرني جحا بشخصيته الفريدة المرحة والجادة في نفس الوقت، لماذا لم يعلّم الآباء هذه الحكمة".

في هذا الجو الكابوسي تنشب الحرب فيرفض الهجرة لا من منطق المواجهة وحب الوطن ولكن إدانة للجو الأسري الذي نشأ فيه. والحرب تعطي الحق لديدان الأرض أن تعيش، كما يرى الكاتب، لكنها أيضاً تعطي الخلاص، ولكن الأمل في الخلاص لم يهبط عليه مرة واحدة، وإنما عانى وكابد ومر بتجارب عديدة من الفشل والعجز واللافعل الذي كان يحصره، ويبدو ذلك في الحوار الذي يدور بينه وبين كاتي التي تصاحبه في المدينة، كبياتريس، وفي رحلة الخلاص.

- لو أمكن زرع الأرض بحبات جديدة.
- ينمو شجر أخضر.
- وفي دائرة الظل.
- ينمو الحب.

وهذا الأمل في الخلاص عسير التحقيق على رجل غير معترف به وغير محدد الاسم كتاريخ أسرته "يطلقون علي في الشارع إسماعيل وينادونني في المدرسة باسم الغول ويصر عيسوي على أن يناديني عبد الستار أما أمي فيعجبها أن تناديني بأسامة، وأبي يلقيني بالأستاذ ومدرس الحساب يدعوني بالغبى..... إلخ".

لقد خلق الواقع الجهم رغبته في التجريب واحتضان الحياة وكان منطقياً أن يقع تحت سيطرة الأعرج كما سقط ضياء في أسر عيسوي، ومارس مع الأعرج السرقة والنهب وحقق مقولة الحرب الأولى التي ترى أن الحرب تعطي الحياة لديدان الأرض، والدودة جبانة وهو جبان نتيجة النشأة. ولأمر فني مقصود تتكرر لازمة (أنت جبان) التي وردت على لسان جميع الشخصيات التي دارت في فلك الشخصية المحوري وحولها، ولكن ما أن كادت "كاتي" تقع في يد الأعرج وهو يشاهد محاولة الإغراء وتلكؤ السكوت حتى لاحت من بعيد موجة منحسرة من الإفاقة هي بداية الفعل في دوامة اللافعل، فهو يحلم بتخليصها ويتمنى قتل الأعرج ويستدعي في الذاكرة وعيه بشخصيات تاريخية شوَّهت وجه الحياة حتى يحدث تواصلاً ما بين الأعرج وشخصيات مثل هولاكو وجانكيز خان وغيرهم. ويتساءل في قلق العاجز المحيط المستفز: "كيف أمزق الشلل الذي التف حول كياني؟ كيف أثور؟.. أفعل ما أقرأه أنا، أفعل شيئاً ينبع من ذاتي، مني مباشرة لا يتحكم فيه أبي ولا أمي ولا عيسوي ولا كاتي ولا هذا الرجل الرجل الأعرج"..

وهذا المقطع التعبيري الذي يعبر عن أزمة البطل أصدق تعبير يذكرنا بمقطع تعبيري آخر يكشف التكوين النفسي للشخصية. وكل ما في المقطع من دلالة اللفظ وجمال النسق وترادف وتكرار العبارة يؤكد ذلك

"أنا دائماً ذلك الإنسان المُضطَهد المظلوم. لا يمكنني فعل شيء دون لوم الآخرين..

"أمي تنهرني وتسبني، كاني لا تعجبها أعمالي ودائماً تقول إنها حزينة من أجلي، عيسوي يصارحني باعتقاده الكامل في غبائى وجهلي، أبي ينظر إليّ كطفل مجنون، نساء الحارة يضحكن كلما نظرن إليّ ولهذا أشعر بالضعف وأتوارى"

وهذان المقطعان يحملان قدراً كبيراً من الصراع المشتجر داخل البطل وهو صراع ناشب عن ثنائية ضدية وإن احتواها عجز أشار إلى أنه في حاجة إلى الغير، ومن ثم كان التبادل الواعي بين شخصيات الأب والأم وعيسوي وكاني والأعرج، وبين هولاكو وجانكيز خان وأيوب وآمون وآتون".

وفجأة، وهو يبحث عن الخلاص في التاريخ عبر الذاكرة الواعية، ينضم إلى المقاومة ويعطيه الشيخ الذي قاد مقاومة السويس شهادة ميلاد جديدة، فبالحرب يتولد إحساس جديد بالحب، حب مطلق يوحي بالسعادة ويوحد بين الأنثى والأرض.. "صمت صوت جنازير الدبابات، ضحك الشيخ وقال: جاء دورك لا تدعهم يمرون".

واكتملت الولادة بانفكاك البطل من شخصية عيسوي المتوفاة والتي أسرته طول زمنه كله، بل هو يذكر في دهشة لم يصدقها أنه لم يعد في حاجة إليه "الآن جاءك دورك يا بليد الفصل، وهي عبارة مداعبة في ذهنه، عيسوي هل تراني وأنا أقف في أول الطابور ممسكاً بمدفع حقيقي منتظراً الدبابة الأولى"، هذه الدهشة لازمته في سياحته الصوفية، المتداعية في تيار وعيه. حين اتخذ من الصحراء الفسيحة انفساحاً جديداً للذات

المعلقة حتى وصل بالفعل وليس بالتهويم إلى الخلاص وتأكيد الذات، وتحرر من الغربة النفسية كما تحرر بطل "الجرار" من الغربة المادية.

والبطل يحمل عبء شخصية عيسوي الأسرة، إنها شخصية مزاحمة، لها مستويان مادي ورمزي، وهو في البدء صديقه وزميل دراسته، ويكون مع البطل وكاتي مثلثاً غير متساوي الأضلاع تتحدد داخله، وعلى مساحة أضلعه وداخل زواياه الحادة، حياقم الخاصة واهتماماقم الذاتية وهمومهم العامة، وعيسوس فتى منطلق، محب، مجرب، يقوم بالفعل ولا يفرط في التهويم، ومن هنا يتبدى الجانب الرمزي في شخصيته، فهو المعادل للبطل بالتضاد، العجز والقوة، السكون والنمل، السلب والإيجاب، والانغلاق والمزاحمة، ومن ثم تحولت إلى الشخصية الظل إن صح التعبير، إنه يبث الظل الخفي إلى شخصية محمد فؤاد الذي يريد استبقاءه ولا يقوى عليه حتى إمساكه في النهاية فتلاشى الظل، وتحررت ذاته.

وسواء كانت شخصية عيسوي لها وجدها العياني في الواقع، أو كانت في كثير من جوانبها وجوداً ذهنياً متداعياً ومخنوقاً، فإنها حملت الرمز، وعبر عنها الكاتب بنسق تعبيري عال يوقفنا على الصراع النفسي الذي لازم البطل، وعلى الجانب الفاعل في شخصيته المفتقدة، وأضحى التعامل التعبيري أميل إلى الشفافية والشاعرية والوضوح، كما لو كانت عالماً سحرياً يتشوق إليه البطل ويعجز عن الوصول إليه، كان يعشق الناس والقمر، ويجري مثل عنزة، يغني للحياة وللحب، يجمع فى أغانيه بين

التاريخ والأسطورة، بين الملوك والآلهة والشعب، وهي كلها صفات تبرر وقوع محمد تحت سيطرتها.

- عيسوي كيف يكون الرجل فارساً؟
- يخطو فوق الزهرة ولا يحطمها.

وإذا كان عيسوي شخصية فاعلة فإن "محمد فؤاد" وقف إزاءه مدهوشاً ومسحوراً، لم أحاول أن أناقشه فيما يقول.. كنت أسمع وأضحك، ما معنى أن يناقش الإنسان البحر!، هذا الإنسان البحر أعطاه التجريب ومنحه القدوة. كان ذلك في مظاهرة الطلبة، والبطل لم يصاحب عيسوي في المظاهرة لاقتناعه بالعمل الوطني أو لانتمائه إلى فكر سياسي، وإنما كانت فرصة ليبدو في نظر الآخرين، وأولهم عيسوي، رجلاً وهو الموصوم على مساحة العمل الأدبي كله بالأنثى والجبن، ذعر وخاف وارتج عليه الأمر فلم يتعود أن يمارس فعلاً – ولو من باب التقليد – أحسست بالخزي وأنا أجري كالأرنب المذعور، وارتفع عيسوي في نظره شامخاً وود يوماً أن يكونه "حين صفعه الضابط لم يتحرك، وظل ينظر إلى الضابط في شراسة" وتمنى أن يثبت لنفسه يومئذ أنه لا يقل عن عيسوي، وأنه قادر على الفعل، أيا كان هذا الفعل لمجرد الانسلاخ من ضعفه وعجزه النفسي، فحين أقدم على السرقة نزولاً على رغبة الأعرج، كان أول ما واجه به كاتي قوله: "كاتي هل أنا رجل!". وكأنما هذا الشكل المرسوم به لا يعطيه هذه الصفة، فحملها في وعيه متداعية في مواقف

عدة، ومع كاتي بالذات، لشعور غائص في داخله بأنه لا يستحقها ولا يسمو إليها، وبنفس العبارات أيضاً. "كاتي.. نعم – أنا رجل.. طبعاً".

- إن ثمة علاقة خفية كان يلاحقها بين كاتي وعيسوي ولكم ود أن يدخل معها التجربة لكنه ظل عند حدود الرغبة، فها هو يرى عيسوي يصطدم بكاتي وعيناه تلمعان، ويحس أن "كاتي" تشهق في ولع وتوهج، فيفكر فيما "تعنيه بشهقتها ولم لمعت عيناه رغم الجو المائل إلى الظلمة"..

ولم يملك إزاء عجزه إلا أن يحرك الكلب "تيجر"، لينوب عنه في فعل لا يقوى عليه، ويقفز الكلب على عيسوي ويطرحه أرضاً، فكيف تجرأ ولمعت عيناه في وجه من يحبها صاحبه، ووقف يهز ذيله في انتصار، ولابد أن يكون لوقع لفظي "يهز" و"انتصاره" أثر مريح في نفسه، وكفاه أن يقوم الكلب عنه بالفعل الخارجي، ولكن العلاقة سرعان ما تتعقد بينه وبين كاتي.

"وقف عيسوي فجأة، بصق في وجهي، أسرع يجري مبتعداً.. أدرت وجهي بعيداً عن كاتي، قلت:

- كنا نلهو.
- لا، ليس هذا لهوا، بل هو شعور خبيث منك.

ارتعشت من الغضب واستدرت، واجهتها بتحد، صرخت.

- وأنت ماذا يضايقك إلى هذا الحد، عيسوي صديقي وأنا أخاف عليه أكثر منك،

تشنجت في تقزز، انحدرت دمعة من عينها، تلوى فمها وهي تقول: أنت جبان".

هذه الفقرة تحدد ملامح الشخصيات الثلاثة والصراع الخفي بينهم، وتحدد في حسم أن عيسوي هو ظل الشخصية الذي لا يستقيم الجرم بدونه، وهو الهاجس الذي يوحي ويتغلغل. وهذا يفسر ضياع البطل بعد موت صديقه. أحس بالضآلة والغربة والشذوذ، كيف يسير بلا ظل يسنده ويحدد مساره وهو ما جعله أكثر التصاقاً بكاتي وقربا منها، عله يعوض فيها موت صديقه ويستولد منها انتماءً جديداً ينمي الحب ويزيل الخوف.

- وما الذي يحلو لنا؟
- أن نفعل، أن نتحرك، أن نزاول.
- ولكني أخاف.
- الخوف في الخطوة الأولى فقط...".

ولعلنا نلاحظ أن كاتي تنطلق من تعبيرات بعينها كان يطلقها عيسوي، وكأنما هي امتداد له لمساندة الشخصية الرئيسية حتى توصله في النهاية إلى الإضاءة الكاشفة لقاعه، فيتوازن ويتجدد.

وكم كان عسيراً عليها أن تمثل منه هذا الخوف الهائج الذي صوره الكاتب. إمعانا فى الاستفزاز والتلذذ. في تعبيرية شفافة حذرة، وهو يصفه في حالة التكوين الجيني، وهو ما يؤكد قولنا إنه يقيم في خيال البطل عوالم خيالية متصادمة مع الواقع، وكأنما للخوف "جينات" للوراثة.

تدفعنى الرغبة فى الانطلاق أثر نوبات الحب الهائلة إلى أن أدور في عالمي الواسع. أطوف بتلك الشجيرات المرتفعة والتي يأتي منها الماء معطراً. كان عالمي وحده هو الأرحب الأوسع، والعوالم الأخرى – إن وجدت – فستكون ضيقة ومظلمة، والخروج من عالمي يعني الموت، ولهذا كنت أخاف الخروج من عالمي. كنت أخاف الموت.. ولكنه خرج يحمل خوفه معه.

ولأمر ما كانت صرخته في وجه الأعرج وهو يغري كاتي بالسقوط، سوف أقتلك وأقتل نفسي. سوف أقتل الخوف في قلبي ويقتله، فقد آن لمحمد فؤاد أن يعي ذاته ويعي ما يدور حوله، وأن يتخلص من أجل حبه، ويتحول التعبير إلى مناجاة صوفية شاعرية النسق، وهو وإن كان تعبيراً من الخارج إلا أنه يتغلغل في الموقف ويعري الداخل ويسرع بتنامي الحدث.

"يا غريب.. يا ساكن السويس، يا مالك الأسرار، تعرف أن الحبة لا تنبت كل الأزهار، وإن كان النبت الأخضر لا ينمو، لا يثمر في الليل، لكنه يحتاج إلى نهار.. والليل الأحمر طال.. يا غريب".

ويأتى النهار، ويثور على نفسه، يتمرد على عجزه وضعفه وخوفه وجبنه وأنثويته.. يخلع من داخله الأب والأم، وعيسوي وكاتي، والأعرج والشيخ الرابض داخل نفسه، ويدفن وجهه المخذول في حضن المدينة وهي تهمس في أذنه: "اليوم صحوت يا ولدي"، ويتولد إحساس جديد بالحب، حب مطلق ينضح بالسعادة في لحظة الغناء، ويفقد ساقه في الحرب، ويرقد في المستشفى تزين مضجعه باقة من الورد وتهمس له كاتي، وكان قد تصور أنها ضاعت بضياعه "طاهراً عدت إليّ، بطلاً رجعت" ويطفر الحب في العيون، كما طفر على جدران المدينة.

- "كاتي أحبك.
- أحبك.
- ولكن الحب.
- عطاء.
- الحب عطاء ومدينة".

وتكتمل الدائرة ويمتزج الحبان، حب الأنثى وحب الأرض، وتتحرر الذات حين تصبح الحرب هي الخلاص بالحب.

-3-

ويختلف الموضوع فى الرواية عنه فى (الجرار رقم **35**) و(المزامير) فالموضوع الروائي في روايتيه السابقتين عبَّر عنه من الخارج، في حين كان في (العام الأول للميلاد) منصباً على التعبير عن الوجود النفسي

والوظيفي، أي عن الإنسان من الداخل، إنه باختلاف فلسفي بين المادية العامة من حيث الافتتنان بالفعل وبين الوجودية العامة من حيث الاهتمام بماهية الإنسان"(17).

ولقد اقتضى التعبير عن هذه الوجودية اللجوء إلى أشكال متعددة في البناء الروائي حتى يستطيع المؤلف أن يلتقط حالة الوعي عند الشخصية المحورية، وتتمثل هذه الأشكال في استخداماته للمونولوج ومناجاة النفس والتداعي المحصور بين الذاكرة والحواس والخيال، وهو ما يعطي للمونولوج والمناجاة ثراءً وامتداداً، وثمة ملمح فني بارز في بناء الرواية يتمثل في قدرته على الإفادة من المونتاج في حالتيه المعروفتين: حالة الثبات في المكان على حين يتحرك وعي الشخصية في الزمان في فيض وانثيال، والثبات في الزمان الآني والنفسي على حين يتلاشى المكان ويتعدد ويختلط، ولا شك أن القصد من وراء ذلك هو الرغبة في التعبير عن فيض الحركة وتعدد الوجود، وتحقيق العنصر المزدوج في الحياة الإنسانية، أي الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في وقت واحد (18)، ذلك يسعى، بنائياً، إلى الاهتداء إلى نظام روائي عن طريق تيار الوعي الذى يفتقد النظام، وهو ما يفسر لنا عسر الفهم وصعوبة القراءة لمثل هذه الأعمال الروائية ومنها رواية (العام الأول للميلاد)، ويجدر بنا أن نشير إلى ملمح شكلي في الرواية، ففصول الرواية على قصرها مجزأة، وفي العناوين إحالات إلى مواقف بعينها وفصول بذاتها، ولعل هذه الحيلة الشكلية قد ساعدت على الإضاءة الكاشفة للوصول إلى النظام، مثل (إيضاحات جديدة للمانح الأول) ثم يأتي فصل يحيله إلى سابقه (العودة إلى الملح

الأول...) ثم نقرأ إحالة أخرى قرب منتصف الرواية (تعليقات خاصة بالملح الأول...) ثم بإنهائها فى فصل (حينما تتجمع كل معالم الملمح الأول....) ثم يتعادل شكلاً ويتضاد وظيفة في نهاية الرواية؛ فيعود إلى ذكر ملمح آخر بعنوان "بداية الملمح الأخير"، وهكذا.. وفي إحالة مبثوثة على مساحة العمل الروائي كله، تقتضي يقظة ووعياً، لأننا لو تساهلنا في قراءتها لبدت عملاً فنياً ممتعاً في حد ذاته فتأخذ صورة اللوحة، أو القصة القصيرة أو البورتريه أو الحلم أو القصيدة الشعرية، ولكن الصنعة الفنية وبث خيوط النظام في الفوضى عبر الوجدانات المنثالة لتجيب في وعي البطل هو ما يمسكها ويعطيها النظام والنسق المتماسك، وهو ما يحدو بنا إلى القول بأن الرواية مصممة بمعمار فني مدروس ومقصود قامت ركائزه على أسس تجريبية في البناء الشكلي، وفي الأسلوب والزمن والفعل والمكان والتداخل الآني في الزمن والوعي والحوار عبر فيضان التداعي الحر.

وعنصر الأسلوب والزمن ينبثق من أن اللغة فعل يحمل دلالة الزمن المرئي والنفسي وهو امتزاج شرطي بدأ به الكاتب روايته من المقطع الأول داخلاً به في قلب العمل عن طريق الذاكرة التي هي قبض زمني متجدد، والعبارة الأولى (متى نتزوج؟) عكست تعارضات ثنائية في النسق والمعنى من حيث السكون والحركة والجمال والقبح والحب والنفور والخوف والأمان. الفعل واللافعل، وكان الفعل اللغوي مستبداً في هذه الشائبات فساعد على إبراز واقع الشخصية النفسي فضلاً عما يحمله من دلالات في اللون تعكس تموجات النفس المحبطة، وقام اللون القائم بهذا

الدور ليكشف عن خوف غائص في القاع (ها... المساء قادم...) والعبارة هنا مجتزأة من حوار البطل وعيسوي وتداخلت في الحوار بينه وبين كاتي، هذه التداخلات الحوارية على كثرتها تكثف الزمن وتركز على الحالة الشعورية وتساعد على تداخلات في الضمائر والحكي:

- لم تقل متى نتزوج؟
- حين يأتي القمر.
- ومتى يأتي القمر؟

والعبارة الأولى في الحوار والتي وردت في الصفحة الأولى من الرواية وردت بنصها مع بقية الحوار ص **125**، وهو حوار متكرر بين البطل وكاتي ولكنه يحمل في ثناياه تأثيراً لشخصية عيسوي الذي كثيراً ما كان يردد حكايات عن القمر وعودته على حين يكرر البطل دوماً "متى يأتي القمر؟"، ومن ثم يتحول القمر إلى مثير انفعالي خاص بالبطل، ألم يمت عيسوي بقمره؟ ألم يطمس القمر قلب الحب؟ ألا تشي دلالات اللفظ بما يفعل داخل الذات (مساء، قصر، ليل، ظلام، خندق، نور، ...) وهذه الألفاظ المصاحبة للموقف النفسي بما تحمله من مثيرات خاصة تتكرر في صور تعبيرية كثيرة مثل (رأسه مفتوح، مفتاح البحر، دفة مكسورة، عروس البحر، صندوق السمك، الليل، القمر، الماء، يتلالأ، تيجان، العرائس، غطس، غرق) ومن ثم تتحول هذه النغمات اللفظية إلى مثير جمال خاص.

واللغة في الرواية لغة عالية تأخذ من الشعر كثافته وإيقاعه وتستخدم طرقه في الإفادة من الأسطورة والرمز، وهي لغة ذات مستوى واحد يتكرر في التعبير عن البطل طفلًا، ومراهقاً، ورجلاً، ولكن المعنى يتعدد وراء ظاهر العبارة السطحي ذات المستوى المتشابه، وهو ليس عيباً في الرواية بقدر ما هو سمة من سمات أدب تيار الوعي، ولنتأمل الفقرة التي يعبر البطل فيها عن موقفه من أمه لندرك أن اللغة ذات مستوى عال على مدركاته.

"اقتربت مني أمي، رحت أهدهدها، انهمرت دموعها في شلال متدفق، تحطمت الرؤيا، أصبحت الألوان مختلطة أمام عيني، راح كل ما تصورته وحاولت أتصوره، تحطَّم ذلك الجدار الذي صنعته، واللغة في القسم الأخير من الرواية أفادت من معطيات اللغة الصوفية فشف التعبير وخرج إلى المطلق وتتحول بالتالي "كاتي" في ذهن البطل إلى ذات مشعة، ويستحيل الواقع فكرة، والموضوع تجريداً، "كاتي لم تحضر بعد، كانت قد وعدتني بالحضور فأرسلت إليها عن طريق الهواء الخارج من أنفاسي اللاهثة والمملوءة برغبتي الحارة لرؤيتها ناديت عليها من داخلي، إنها حتما تسمعني، لا أدري أين هي الآن ولكنها تسمعني وسوف تأتي، سأظل أنظر إلى كل الطرق حتى أراها وهي قادمة.. وعندما تقترب مني سأضمها إلى أحضاني وأشدو كطائر سعيد"، ومع شفافية اللغة وإيقاعها الموسيقى فإنها تزداد كثافة وتنامياً مع تنامي وتطور الشخصية.

"دعوني أصلي للرب.. رقدت الحمامات فوق قلبي، إنها تنظر إلى قلبي، وأنا أيضاً أستطيع أن أرى قلبها أين كاني يا حمام الحب"، ثم يصل الأمر إلى المطلق العام وإلى الوجد الحقيقي الذي كان بشارة الولادة.

"باسمك يا آتون، أقدم هذا القربان إليك لأنك علمتني طريق الحرية وأعطيتني الشجاعة لكي أتحرر".

واللغة تتغير طبيعتها مع تحول البطل النفسي في آخر رواياته، إنه يتصدى للواقع الجديد وواكبه اللفظ الحاسم الواضح البعيد عن التهويم، يصف الدبابة وهو رابض يترقبها "رمادية اللون" كتلة من الصلب هائلة الحجم، تقترب نحوي، لو أني رأيتها في الأحلام لفزعت.. اخترق المقذوف الهواء أمام وجهي، مضى يشق طريقه إلى نفس المكان، وانظر معي إلى دلالة العبارة الأخيرة فهي توحي بوضوح إلى الطريق وتحقيق الهدف بالنسبة للبطل.

وفي الرواية لوازم تعبيرية كثيرة "تضيف وزناً إيقاعيًا للعمل، وحيث تعطي معنى ما لعمليات الشعور" (**19**)، واللوازم قد تكون صورة متكررة أو كلمة أو رمزاً أو عبارة، وفى كل الحالات فهي تحمل ارتباطاً إيحائياً بفكرة ما وذلك مثل (أنت كالأنثى)، أنت جبان، البطة المذبوحة، متى نتزوج؟ متى يأتي القمر.. هل أنا رجل نجمة الليل، أنا أحبك)، ولو طبّقنا الدراسة الإحصائية وأمضينا عدد مرات ورود كلمة القمر في الرواية لأعطتنا ثراءً متعدداً في الدلالة.

والحقيقة أننا أمام عمل أدبي متميز احتشدت له كثير من المقومات الفنية التي علت به وأكدت قيمته الفنية والجمالية والفكرية، مما يعود بنا إلى ما قلناه في المقدمة من أن العمل الجيد إذا ما جوبه بالصمت فإن قدراً من المرارة يتسرب إلى خلق المبدع، وفتحي سلامة أحد هؤلاء الغاصين بالمرارة رغم أنه أحد فرسان الرواية المبدعين.

الهوامش:

(1) ثمار الثواب، رواية، الدار القومية، **1964**.

(2) الجرار رقم **3**، رواية، الدار القومية، **1968**.

(3) المزامير، رواية، دار الشاعرة، **1973**.

(4) أشياء حقيقية، رواية، هيئة الكتاب، **1971**.

(5) العام الأول للميلاد، رواية، دار الهلال، **1977**.

(6) يسألونك عن الخوف، قصص قصيرة، هيئة الكتاب، **1980**.

(7) تطور الفكر الاجتماعي، دار الفكر العربي، **1980**.

الفكر الاجتماعي فى الرواية المصرية، دار المعارف، **1980**.

(8) أهالي الفتن: ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار الكتب العربي، **1964**، ص**187**.

(9) الجرار رقم **35**.

(10) المزامير، ص**198**.

(11) دفاعاً عن الأدب، ترجمة، محمد مندور، الدار القومية، **198**.

(12) الأديب وصناعته، جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، **1963**، **136**.

(13) الأديب وصناعته، جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، **1962**، **126**.

(14) الرؤية النشيدة، د. شكرى عياد، هيئة الكتاب، **1976**، **156**.

(15) الحب عطاء ومدينة (مقال) محمد قطب، الهلال، مارس، **1980**.

(16) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار المعارف، **1962**، ص**308**.

(17) تيار الوعي في الرواية الحديثة، الرحمة، د. محمود الربيعي، دا رالمعارف، ص**26**.

(18) تيار الوعي في الرواية الحديثة، الرحمة، د. محمود الربيعي، دار المعارف، **1978**، ص**36**.

(19) تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص**111**– **208**.

حافة الفردوس

نبيل عبد الحميد

-1-

حافة الفردوس هي الرواية الثانية للكاتب الأديب نبيل عبد الحميد، بعد روايته الأولى "مسافة بين الوجه والقناع"، وهي العمل الإبداعي الرابع في إطار ما أصدر من إبداعات في القصة القصيرة والرواية، حيث أصدر من قبل مجموعتيه القصصيتين المتميزتين: "رائحة الرماد"، و"الدوران حول السور".

ومن يقرأ هذه الأعمال مجتمعة فسيدرك الاتجاه الأسلوبي الفني الذي سار عليه الكاتب في أعماله وارتضاه طريقة في الأداء التعبيري، أزعم أنه يتميز به بين من يتناولون القصة القصيرة والرواية من جيله الذي زحف إلى منتصف الأربعين من عمره.

إنه يتعامل مع الفن – اللغة – الوصف – الحدث، تعاملاً مادياً بحيث يرصد الحركة الخارجية في الأشياء والأفعال والوجدان عبر أداء لغوي محايد لا يجنح به إلي المبالغة، وإن مال إلى الأداء الشعري في كثافته ورمزيته، فاللغة عنده تتعامل مع باطن الذات في حركتها الخارجية، في تتابع منمنم ودقيق تماماً كما يتعامل مع مفردات الطبيعة أو جزئيات المكان، لا يأخذك الكاتب إلى باطن الذات التي قد تنقطع انفعالاً ومعاناة

لا يستخدم تيار الوعي أو المونولوج الداخلي، أو حديث النفس أو الإسترجاع، وإنما يتعامل مع الموقف بجوانبه المختلفة تعامله مع الأشياء المدركة، وهو ما يقف وراء الوصف التشبعي الساكن للأعضاء والجوارح والحركات وتنوعات المكان المبعثرة.. إنه يمسك بالحركة في بدء فعلها الحسي راصداً لها، متحسسًا كوامن الفعل فيها عن طريق المعاينة حتى تصبح جزءًا مناسبًا وسط هدير الجزئيات الذي يتعامل مع كتلة المادة الصماء، ولكنه يستنطق الداخل بالمادة نفسها.

ففي "حافة الفردوس" نلاحظ جزئيات الكتلة المادية في السحاب، والجليد، والريح، وصوت الطفل، والآلة الموسيقية، أصوات الارتطام، وهزيم الرعد، ونباح الكلب، وحركة الأب، وحركة أجسام الشخصيات، والأشجار، الربوة، الفتى، الفتاة، والحصان، والصليب، والكتاب، ثم حركة المادة في همودها الكلي وقد تبعثرت جزئياتها جثثا هامدة بلا حراك، هذا النقل المادي هو أهم ما يميز الأداء الفني في أعمال الكاتب، ولكنه ثقل يناسب عبر أداء تعبيري شفاف يخفف من ضغطه وجهامته. ومن ثم يضحى المكان في "حافة الفردوس" هو الكتلة وهو البطل، وهو الاتجاه، وهو ما يوحي به عنوان الرواية.

-2-

و"حافة الفردوس" صرخة احتجاج على العصر.. العصر الذي غلبت عليه المادة، وغابت عنه الروح؛ فالرواية مبحث صوفي – إن صح التعبير – للوصول إلى إشراقات النفس في محاولتها الهروبية للعثور على ذاتية

الإنسان وحريته الغائبة لكنه البحث المحاصر في دائرة "الأنا" المهمومة، المحبطة المستلبة، والتي هي ولادات العصر المادي وكشوفاته الداخلية؛ فوقفت الأنا على الحافة لم تتجاوزها وسقطت فيما سعت إليه، وأصبح الفردوس – الجنة – جحيماً لا يُطاق وبدا الموقف بهذه الصورة قمة في التشاؤم وحاجزاً صلداً دون الخلاص، لم يعد الخلاص مجدياً – وإن كان مطلوباً – من مثل هذه الشخصيات العفنة وإنما يأتي على أشلائها أملًا في حياة جديدة وطموح نفسي جديد، ووعي بالذات يؤكد وجودها ويرعى مسيرتها. إنها محاولة للعودة إلى البراءة والطهارة..

في الفصل السابع يدور حوار بين الأب العظيم – رمز الفردوس الموهوم وعلامة سقطته – وبين الطفل الصغير – رمز البراءة والطهر – نتبين منه المغزى الفكري والقيمي من خلال التضاد الحاسم بين اتجاهين لا يلتقيان، وعمرين يتباعدان، ورمزين يختلفان.

يقول الأب العظيم: "أنت صغير ونظيف يا بني. لم تلوث الخطيئة نفسك الطاهرة وستكون رحلتك كما تنام حلماً لذيذاً ممتعاً.. أتريد أن تطير مع الحمام وترتفع إلى أعلى؟.

والطفل لا يدرك المغزى، ولا الهدف، فلقد أعد الأب العظيم لأهل المزرعة – الفردوس – وليمة الشراب المسمم فحديثه حديث عن الموت والرحلة الأخيرة. ورد الطفل دعني أطير مثل الحمام، تعبير عن الانطلاق والحياة والانفكاك من القيود.

والأب العظيم – بفعل نفسي دفين – يُخرج المشرط ويسلخ الجرادة في تلذذ: "اهدئي يا ملاكي الصغير".. نوع من التشفي سنعرف فيما بعد مغزاه ودلالته.. ولكن الطفل الصغير يتألم حين يرى الجرادة حبيسة الفخ. (الجرادة تبكي يا أبانا) وجرت دموع الطفل (رجل الجرادة انكسرت يا أبانا) (هيا نخلصها يا أبانا).. وتتساقط دموع الطفل وتعلو شهقاته ويصيح: "هيا نخلِّص الجرادة" ويصيح في غضبة البراءة (سأخلصها أنا) وانتفض الأب العظيم وهرول ناحيتها وانطلق صياح الأب العظيم يهز الخيمة وهو يدق الأرض بقبضتيه:"هل جننت؟"..والموقف صورتان متضادتان . فالأب العظيم يحدث الطفل بما يتمناه ويسيطر عليه: الموت، الإنتقام. والطفل يحادث الأب العظيم بما يحبه من خلاص الجرادة، وتعاطفه وحزنه على الأشياء.. يختلج داخل الطفل طراوة حياة، وبراءة قلب، وترنيمة حب.. ويختلج داخل الأب العظيم: قسوة حياة، ودنس قلب، وشعور غليظ بالكراهية، كان الانتقام لغة الأب العظيم، وكانت الرحمة مطلب الطفل الصغير، من هذا التضاد الفكري تبرز القيمة الوجودية للإنسان، قيمة أن تنتصر البراءة لأنه مع الإنسان في قوته وضعفه، كبريائه وسقوطه، مع الكون في صحوه وتجهمه.

.... ومن ثم سقط كل شئ في الرواية. مات كل شئ: الأب العظيم، المرأة، والرجل، والحارس، والفتاة، والحصان، وحتى الشجرة.. ولم ينج من المقتلة سوى الطفل رمز البراءة وطزاجة الحياة ومبعث الإيحاء إليها والتمسك بها بحب وبرحمة، وكم كان جميلًا من الكاتب أن يعبر في بداية الرواية، وهي نهايتها عن هذا المعنى بدبدبات الطفل وهو يطأ بأقدامه كل

الأجساد بلا استثناء، يقف الطفل على جسد الأب العظيم ويتلفت.. الخ، ويصحب الطفل في رحلة الكشف: الموت، الحياة، كلبه الوفي بما يمكن أن يوحي بقدر كبير من الوفاء إلى الحياة نفسها.

قد يفرز هذا التضاد القيمي والفكري إيحاءً بالأمل المطمور تحت ركام الجثث وثقلها وبين جهامة تلقي بثقلها الكئيب على النفس، ليقف الكاتب في صف واحد مع الطفل، رمز الحياة في براءتها وجمالها، وليبعد عن جو الرواية هذا التشاؤم. لكن ما أقصاه من أمل وسط هدير من الخوف والتوتر والجثث المبعثرة.

-3-

والفردوس – مكانًا – هو تلك المزرعة التي استأجرها الأب العظيم بما تتصف به من جمال طبيعي يفيده في تحقيق رغبته السادية التي تسيطر عليه، رغبته في الانتقام وهو معنى ذلك العالم المثالي الجميل (يوتيوبيا) من نوع جديد. عالم يحتضن الطبيعة ويتلذذ بتعاليم الأب العظيم ويكشف فيه الإنسان ذاته ويؤكد على حريته الغائبة خارج أسوار المزرعة – الفردوس – ولقد شهد المكان كل عذابات الأشخاص وطموحاتهم في غيبوبة واهمة تطمع في إشرقة النفس لتتصالح الذات مع المحيط الخارجي ويعود التوازن وتقبض الذات على حريتها ووعيها، وظلت الشخصيات تصارع غيبوبتها حتى دهمتهم الكارثة ولم يفيقوا بعد.

لقد وقف وراء ذلك كله الأب العظيم؛ فهو الملاذ وهو المخلص وهو نبي الطبيعة في عصر المادة وتلوث الأجواء.. ترى من يكون ذلك الأب العظيم الذي تدور الرواية حوله، والذي صنع هذه المأساة وخلق هذا الكم الرهيب من التوحش والفقد الإنساني؟

"خرج الأب العظيم من الخيمة ونظر إلى السماء.. مدَّ ذراعيه إلى أعلى وشهق نفساً طويلًا قال الأب العظيم: "الموسيقى لغة الأرواح" ويتحاور مع الفتى الجميل الذي يعشق الموسيقى أحد نزلاء المزرعة الفردوس يقول الأب العظيم: "حين تخلع عنك هذا الجسد المتعفن تنطلق روحك إلى أعلى" ويبثه الفتى شكواه: "ولكن عزفت لهم كثيراً وقالوا لا فائدة".. ويحكم الأب العظيم قبضته "أنت فنان يا بني" والفنان لابد أن يتحرر من آلامه وأحزانه. لا ينظر أبدا إلى الخلف. لأن أحداً لا يستطيع أن يساعد" وتنتشي ملامح الفتي الفنان، وهو ينظر إلى الأشجار وإلى العشب وإلى السماء وهو يستمع إلى الأب العظيم يقول: "هناك يرتوي داخلك من نبع الفن الحقيقي وهناك لا يكون لك داخل ولا خارج بل طيف يسبح في رحابة الوجود" إنه المعنى الذي يشغل فكره ويسيطر عليه أنه يعجل بهولاء إلى أن يكونوا أطيافا في رحلة النهاية.

وفي سبيل الوصول إلى هذا الهدف مارس التسلل بحذق ومهارة متعاطفاً ومواسياً ومثيراً كوامن الانفعال الموجه لإحكام القبضة على ضحاياه غرباء الروح، التوَّاقين إلى فردوس يصنعه شيطان كبير.

من هو هذا الشيطان الكبير؟ أننا نستطيع أن تعرف عليه من خلال شتات الرواية فلقد وردت على ألسنة الشخصيات معلومات متناثرة تتناول سيرة الأب العظيم فهو شخص منذ البداية يحمل جرثومة الخطر والإفساد، كان يتردد علي جماعة الشموع – وهم جماعة كانت تحاول قهر الرغبة عن طريق لسعات النار – وجماعة الشموع هذه لها أصل تاريخي كان من الواجب أن يشير الكاتب إلى ذلك دون أن يترك الأمر للقارئ لأن تلك معلومة تاريخية أفاد منها الكاتب في تصوير الرجل النحيف الذي قتلته الشموع، وجاء هارباً وراء الأب العظيم إلى الفردوس، الجحيم، والأب العظيم كان يوقد الشموع لهم، كان يتلذذ وهو يرى طقوس التلذذ السادي لقهر الرغبة حيث كان يضع الشمعة بين السيقان ويشعلها ولقد كنت وسيلة الضغط على الرجل النحيف، تلك الشمعة الكبيرة التي وعده الأب العظيم بها في خيمته المقدسة وكانت وسيلته إلى التسلل وإحكام القبضة، وتلك الممارسة الشاذة توقفنا على تعقد كبير يسيطر على شخصية الأب العظيم ويبرز لنا رغبة عارمة في السادية والرغبة في التلذذ بآلام الآخرين، مما يجعلنا ننبهر بهذه الشخصية التي تملك كل هذا الإقناع الخارجي في مواعظه وصلواته ودعواته، وهو يناشد الجميع أن ينفصلوا عن أجسادهم ويتركوا أدران الجسد حتى تشف الروح وتسري عاليا.. تلك الازدواجية هي مثار الفساد ومبعث الخطر وهي في الفن: العنصر الدرامي النفسي الكامن وراء ردود الأفعال وممارستها..

وحياته الخاصة ساعدت على رسم وتشكيل الداخل الشرس الذي يتجلى في كل ممارساته الانتقامية؛ فلقد خانته زوجته مع صديقه بطل حمل الأثقال وظل مشهد الخيانة عالقاً بذهنه مهما طمرته قسوته الخارجية، ويبرز ذلك واضحاً وهو في موقف التعذيب من الفتاة السوداء تلك المرأة التي سيطرت عليها السادية من نوع غريب لا تهدأ إلا إذا ضربها الأب العظيم بالسوط حتى يصبح جلدها مدمما. في هذا الموقف لحظة استرجاع وحيدة بالرواية لم تستغرق سوى صفحة واحدة يتمثل له فيها موقف الخيانة.

" ... وتكتسب في أذنيه ميوعة ضحكتها وتقترب من الصديق وهي تهدهد شبقها الفاجر آه... العاهرة ترتدي القميص الوردي هديتي إليها في عيد زواجنا لم تلبسه لي أبدا.. وترن عبارة سأريك أن البقاء للأقوى".. ويتخايل المشهد كله ويتلاعب بوجدانه الكامن ويكسر في لحظة القشرة الخارجية الهادئة الوديعة ملامح الأب العظيم وهو يمسك السوط وينهال على الفتاة السوداء وهو في حقيقة وجدانه ينهال على زوجته التي استدعاها الذهن وصبها في قالب الفتاة السوداء وتخرج منه عبارات تعكس هذا الداخل القذر: "فاجرة.. أوغاد كلكم.. أوغاد كلكم.. أوغاد".

لقد اختلط المشهد الفعلي بالتصور المسترجع وتخلل العنف والحقد ولذة الانتقام مع كل ضربة سوط ألفاظ تصاحب هياجه وتعري داخله، ويبقى ذلك كله وسيلة للتسلل إلى الفتاة السوداء ليحكم القبضة.

والأب العظيم يحمل في داخله قطعة من لحم صديقه الذي مات حين ركبا سيارة سقطت بهما فمات صديقه قبل أن ينتقم منه بعد أن استأصلوا منه قطعة وضعوها في جوف الأب العظيم.. وظلت هذه القطعة تذكره بالماضي وبالخيانة.. يقول في لحظة هياج نفسي حاد بعد مقابلته للمرأة العجوز: "ليتني أستطيع انتزاع هذه الجيفة من جوفي.. لا فائدة.. تسممم الجسد وتلوثت الدماء بالسعار".

ويموت طفلة الوحيد الذي كان الخيط الذي يصله بدنيا البشر – على حد قوله – يموت تحت مخالب الجراد وأنيابها "ولدي يركض مسعوراً، وتتراجع الأشياء خلفه في بطء شديد.. أسراب الجراد تحوم وتتساقط تملأ المكان صوت أنيابها المسنونة تنهش الأشياء.. ولدي يهرول مخبولاً حول الشجرة وحول أكوام القش.. ويهرع إلى مكان الولد ويضرب الجراد بيديه وبرجليه.. والجراد يدور حوله ويتساقط عليه".

ومنذ هذه اللحظة وهو يتلذذ بالانتقام من الجراد مثلما يتلذذ بعذابات البشر.

"أمسك رِجل الجرادة وجذبها في بطء حتى انخملت من الصدر ألقاها وعاود تحريك النصل انفصل الرأس وتردد صوت احتكاك النصل بالخشب.. قرَّب الأب العظيم عينيه ودقق النظر.. أبعد النصل قليلاً ثم هبط به فوق الرأس شطره إلى جزئين.. الخ"

ومن يستطيع أن يدرك من الوهلة الأولي هذا الباطن المهترئ والنفس المريضة وسط مظاهر الورع والدعوة إلى الجنة الموعودة.. إن الفردوس هو الفخ الذي نصبه للبشر ليهرعوا إليه كما تهرع الجرادة إلى قدرها في فخ منصوب لا تدري عنه شيئاً.

إن شخصية الأب العظيم شخصية تجريدية تحدث في كل زمان ومكان وعلى مدار الحقب والأزمان؛ فهي رمز لكل أفَّاق أو جلاد أو قائد أو زعيم.. أو أو ... "أوهم رهطاً من الناس بعبادة يبدو فيها السمو والتسامي ويري فيها الناس من طول معاناتهم خلاصاً لهم وطوقاً ينجون به وفجأة بتعقدات نفسية متراكمة يوقعهم في حبائله وتتحول المبادئ إلى كرابيج وكوارث، وسرعان ما يسقطون وتسقط معهم أمم لأنهم في الحقيقة – وهو رمز التجريد المكثف الذي ينطق به المستوى العميق للشخصية – تركوا زمام حمياتهم لأمثال الأب العظيم وباعوا حرياتهم بثمن بخس وتعلقوا بحبال واهنة بدت لهم في البداية ذات بريق خلاب..

–4–

وشخصيات الرواية منفصمة في الخارج العيني الضاغط والدافع إلى الهروب ومحبطة في الداخل المائر المنقطع الباعث على الهروب أيضاً.. وإذا كان الهروب هو المسلك الشخصي إلا أنه يحمل دلالتين مهمتين تكشفان عن طبيعة الشخصية التي تحمل كتجريد رمز العصر المنفسخ الخالي من القيم النبيلة؛ فالهروب الأول يحمل معنى الخوف والعزلة في قلب الوجود كما لو كان كل فرد يصنع جزيرته بنفسه.. خصام مع الواقع وعراك

معه.. الهروب الثاني يحمل الغوص إلى الداخل إلى بذرة الشوق الإنساني المهيض عله – أي الفرد – يجد نبتاً أخضر يتصالح به مع نفسه أولاً ليقبض علي التوازن النفسي ويحصل على تأكيد الذات وهو مطلب مثالي قد يحدد النتيجة المستقرأة برجوعين: الأول إلى الخارج مرة ثانية، والثاني الاقتناع بالحالة الراهنة ومن ثم البقاء.

ولعلنا نلاحظ تكرار كلمة الهروب، وهي كلمة لم ترد على لسان الكاتب، ولكنها تسم العمل كله ولأن الشخصية لم تتسلح بسلاح المغامرة كان سقوطها دامياً باعثاً على النفور منها والضيق بها والتضاد معها، ليس ثمة شفقة يمكن أن يحس بها القارئ تجاه الشخصيات، بل هو الغيظ نحو هذا النوع من البشر.. ويكفي الكاتب – بعمله الروائي – أن يبعث فينا هذا الشعور إيذانًا بالوصول إلى حالة التطهير الدرامية والاقتناع بالإدانة.

وثمة ملحوظة يجب ذكرها؛ فالشخصيات في الرواية إما أن تكون زوجية (رجل وامرأة)، وإما أن تكون فردية (رجل أو امرأة) وإذا كانت الزوجية خطوة إلى الجماعة، والفردية تكريس للأنانية وكأنهما معنيان متضادان – وإن كانا يهدفان إلى معنى عام واحد – فإن كليهما فشلا في العثور على بذرة الشوق الإنساني والراحة النفسية والأمان الداخلي.

فلا الجماعة أثمرت ولا الفردية آتت أكلها.. والسؤال: أين يكمن الحل؟.. أيكون الحل هو المأساة الدامية التي لم يفلت منها سوى الطفل – رمز البراءة والمستقبل والطهر – ؟ أم هو حل يكمن في مستوى العمل

العميق يوحي بنقد الاتجاه الجماعي والاتجاه الفردي كمعنيين متضادين وصولاً إلى استيلاد معنى جديد يتضمن كلا منهما ولكنه يعلو عليهما؟

ملحوظة أخري يحسن إيرادها، وهي أن الشخصيات وردت بدون أسماء، شخصيات مجهلة اسماً، وإن كانت مجسمة معنى، وهو نوع من التجريد يطمح الكاتب أن يصل به إلي العمومية.

من الشخصيات الزوجية: (الفتى الجميل، والفتاة الجميلة) الفتى يعزف على آلاته الموسيقية، ويتمنى أن يكون فناناً: هرب من الواقع الخارجي – واقع ما قبل الفردوس – المزرعة، لأنه لم يعترف به فناناً يجيد العزف والإيقاع والتعبير. "توسلت، وبكيت لهم كي يعلموني ولكنهم ضحكوا وقالوا: ليس هنالك بادرة أمل، أنت لا تصلح.. أنت لا شئ وحبب إليه فكرة الفردوس – الإلهام – فآثار شوقه ورحل وفي المكان – المزرعة – غاص في داخله. وتسلل الأب إيحاءً ووهماً، ولكنه في الحقيقة كان بعيداً عن اليقين."حقا يا أبانا إنني أشعر بها – أي الموسيقي – في داخلي".

والفتاة الجميلة تحب الرسم وتعشقه، ولكن يدها لم تطاوعها، ونظرات الناس إلى رسوماتها تطعن كبرياءها، ولكنها تحس أن بداخلها بذرة فن تريد أن تنمو ويكتمها الواقع الجهم الذي تعيشه فكان الفردوس، الإلهام، ملاذًا لها، والعبارة التالية جاءت على لسان الفتاة الجميلة وهي تحادث الأب العظيم الذي اكتشفها كما خيل إليها، وهي عبارة تعكس المرحلتين مرحلة ما قبل الفردوس وما بعده: "لم أكن أتصور أن تنطلق من قيدها بهذه السرعة، لقد حررتها، أصبحت لا أتحكم فيها وهي تنساب بالفرشاة

وهي تمزج بالألوان، وتعبث بالخيال، وتطوع الواقع، وتخلقهما روحاً قابضة على قماش اللوحة".. وضاعا فيما أوحى إليهما الأب العظيم، ونسيا ماجاءا اليه وصولا إلى المستحيل، وأصبحت نقطة الضعف. افتقاد الوعي بالذات والتحصن بالإرادة، المقتل الدرامي لهما.

وكذلك شخصيتا (المرأة الشقراء، والرجل الأشقر). المرأة تركها زوجها مع عشيقته وتخلى عنها ابنها فانفجرت فيها الرغبة في اللذة والشوق فجاءت إلى الفردوس – اللذة – لتحقق ذاتها كأنثى مهملة غير مرغوب فيها، جاءت مع الرجل الأشقر تقول في يأس مكدود: "ذهب مع عشيقته ولم يعد.. والولد تركني وذهب أيضاً وملأني البرد رغم الثراء الذي كنت أدوسه بقدمي.. لم أجد من أتكلم معه ووجدت يد الأب العظيم تمتد إلي"... وحين جاءت إلي الفردوس – اللذة – تصورت أنها حققت ما سعت إليه، وكان تعبير الكاتب موحياً معبراً دون أن يمس الإطار العام في مباشرة أو توضيح: "خرجا من الخيمة وارتميا على العشب وظلا يشهقان بصوت متلاحق.. قالت المرأة الشقراء بصوت مبحوح: "لقد آلمتني هذه المرة".. إنها امرأة لا تستطيع أن تعصي رغبتها الدفينة التي حُرمت منها.. "أريد أن آكل وألبس وأرقص" حتى إذا أحسست بأن ثمة قيدًا غير مرئي يقيدها طلبت أن تخرج، ولكن الأب العظيم يظهر في اللحظة المناسبة: "أُنظري إلى السماء جيداً يا ابنتي فيزول الألم ويحل الاطمئنان.. خلصي نفسك من شوائبها وانطلقي نظيفة إلى رحاب الرب"

ولقد أجاد الكاتب رسم شخصية هذه المرأة في صراعها النفسي العنيف بين الرغبة في قطف رحيق لذة تحرقها يدفعها عشيقها الذي جاءت معه إلى الفعل: "أقول هيا نفعل ألا تسمعني" بل والى إثارته بعد أن وقع في وهم الخلاص من آلامه "سنفعل هنا.. هنا" وبين رغبتها في الخروج وسط دوامات شبحية تفقأ قلبها بالخيانة وتؤكد الإحساس بأنها مرفوضة كأنثى وهذا الصراع وراء هذا الهوس المتوتر الذي يسيطر على الشخصية.

أما الرجل الأشقر فهو محارب قديم جاء إلى الفردوس – الخلاص – ليكفر عن ذنوبه، وعما قام به من تقتيل وتشريد، إنه يخمش وجهه بأصابعه حتى يدمى، إنه لا ينسى صورة من وقع عليهم هول الحرب، طفل يحتضن شجرة شوك يلوذ بحمايتها ولأنه يشبه طفله، رد على أمر القيادة بأن الهدف أمامه نساء وأطفال وليس مطلب الحرب قتلهم. وتداخلت الأوامر بالردود في لحظة استرجاع نادرة في الرواية تحمل قلق الرجل وتكشف عمق عذاباته، وتوضح لنا الهدف الذي سعى إليه بالمجئ إلى الفردوس وصولاً إلى الخلاص من عذاب النفس والشعور بالأمان: "صاح من جوفه ولكنهم نساء وأطفال.. أقتل كل من تجد.. أقول لكم لا.. بل فعلتها وانتهى الأمر" لم يصمد أمام أمر القيادة، ولم يتابع الصوت الداخل إلى نهايته فألقى حمولته وقتل النساء والأطفال وظلت صورة الطفل المرمي في حضن شجرة الشوك تبعث في داخله وعياً لا حد له.

ومن الشخصيات الزوجية: (الفتى النحيف، والمرأة البدينة)، وهما نموذجان للقهر الذي أصابهما وللممارسات الشاذة التي أصابتهما بنوع من الألم يستحلبانه في نهم متوحش، إنه الفتى الذي قدم له الأب العظيم الشمعة ضمن من قدم لهم وسط تجمعات سرية وطقوس غريبة، وحين تساءل الفتى النحيف عن أصل المسألة أجابه الأب العظيم وهو يدرك تلميحاته تماماً "كانت تمارسها جماعة متطرفة لقهر شهوات الجسد، ولقد وصف الأب العظيم ممارسة الجماعة للفعل بالتطرف، ولما كان الفتى النحيف يذكر أو يعرف أنه الأب العظيم كان يقدم الشموع لمزيد من التطرف فإن المتوقع كان هو الحذر فالعصيان ثم العودة .

ولكن الفتي وهو ما يثير القارئ نحو الشخصية ولا يتعاطف معها.. "يرتمي بين الذراعين الكبيرين حين يخبره الأب بأنه يدخر له شمعة كبيرة، ارقصا جيداً وبعد أن تنتهيا، تعال إلى خيمتي عندي لك شمعة كبيرة مباركة" ولا يختلف الأمر كثيرا بالنسبة للمرأة البدينة فالأب العظيم قادر على أن يطفئ الوهج ويروي العطش ببعض وسائله في استلاب الروح وإحكام القبضة وإشاعة حالة الغياب، وكذلك (الرجل الطويل، والمرأة الطويلة) فلقد جاءا إلى الفردوس – الأمان – حرصاً على طفلهما فلقد كان الخارج عبئًا نفسيًا عليهما، فأولادهما حين يبلغون عمراً معيناً يموتون هرباً من كل ما يذكرهما بالمآسي المتكررة، وقدما إلى الفردوس يحميان طفلهما من الموت ويبعدان عنهما شبح تكرار المأساة، ولكنهما في النهاية يموتان بحرصهما وخوفهما، ويبقى الطفل حياً يعلو على كل الخوف ويسمو على عالم غاص في حلمه الخاص ولم يخرج منه.

وثمة شخصيات فردية، مثل المرأة الخفيفة، المصابة بالصرع والتي يتعامل معها الأب بحساسية مفرطة وبإيحاء متواصل حتى أشاعت شفاءها على يديه، والفتاة السوداء المصابة بلذة سادية ولقد عرفنا موقفها من الأب العظيم فيما سبق، وكذلك شخصية المرأة العجوز صاحبة المزرعة، وولدها حارس المزرعة فضلاً عن شخصية الأب العظيم محور العمل كله.

-5-

وإننا لنلمح قدرة الكاتب في ولوجه إلى عوالم الذوات لشخصياته وكشفه عن همومها في لحظة واعية تماماً بحركة المادة وهدير النفس الوجداني دون الوقوع في أسر البدائل التعبيرية كتيار الوعي مثلاً أو المونولوج الداخلي، كوسيلة فنية تسعى إلى تحليل النفس والوقوف على كوامن الشعور والعقد الخاصة، رغبة في تفسير مردودات الأفعال.

إنه يبدأ بالواقع، بالحركة، بالشئ نفسه، وبالأفعال ذاتها، لنتصور الداخل تصوراً حدسياً محسوساً إن صح التعبير، والفقرة التعبيرية التالية تعبر عن مراحل الانفعال لدى كل من الفتاة السوداء، والأب العظيم عبر المردودات الفعلية المرصودة: "انتفض الأب العظيم واقفاً، قامت في تكاسل تؤرجح السوط بيدها اختطفه منها وصفعها، وقعت على الأرض، تطلعت إليه بعينين متألقتين، والابتسامة تختلج بملامحها. ظل يلوح بالسوط وهو يبتلع همهماته المبتورة وقامته ترتفع وصدره يتمدد، وخرج الصوت من بين أضراسه: فاجرة"

لم يقل لنا الكاتب في هذه الفقرة شيئاً عن داخل الشخصيتين، ولكن ما عبر به بما يمكن أن نسميه حيادية الرصد المادي – فضح الداخل تماماً – لقد كان موقف الفتاة السوداء ارتباطاً شرطياً نفسياً أزاح فوهة البركان الذي يدمدم داخله بركان الهزيمة، والخيانة، وفقد القيمة، وهوان النفس.. إن انتقاماً رهيباً يرزح بالداخل، فما إن رأى الفتاة حتى قبض عليها، ومن ثم يضحى للفظ (انتفض) دلالة، كما لو كان ينتظر اللحظة المواتية ولكنها لحظة جاءت عن طريق الاسترجاع الشرطي.. وصاحبت الانتفاضة ألفاظ مصاحبة تواكب الفعل وتعطي له امتدادا به. مثال (السوط، همهماته المبتورة) وانظر إلى كلمة الهمهمة التي توحي بضغط هائل يحتويه، وكلمة (مبتورة) التي تشع بالثقل والعجز عن تحمل ما يضغط عليه، ثم الإحساس بالقيمة – ولو بالوهم المسترجع – والشعور بالسيدة والإمساك بلحظة الرجوع إلى الذات لتعطيه ما فقده وهو يرى زوجته تتلوى بين ذراعي بطل حمل الأثقال. لقد جاءت لحظة أن يخبرها – أي زوجته – أية حالة تردت فيها وأية حالة – العلو والتشفي – وصل إليها.. "القامة.. الصدر، ترتفع.. يتمدد" ثم لفظ "الفاجرة" وهو يخرج في غل وببطء شديد، وبتمهل يعكس اللذة في مجرد قول اللفظ الذي لم يستطع أن يقوله.. ولا شك أن كلمة (مطحون) تعني ذلك تماماً. وأيضا كشفت العبارات المادية الأخرى باطن الفتاة السوداء والتي كانت معامل الارتباط الشرطي، إن داخلها عتمة مظلمة وإبراح يمرح فيه تعقد شرس وإحباطات سوداوية متراكمة.. هذا الباطن الذي يتلذذ بالتوحش لا يثيره إلا وقع السوط، ولا يرحه إلا رؤية الدم، كيف يتأتى الأمر دون أن تحمل

ملامحها معنى التحدي، والإيحاء بأن الطرف الآخر عاجز وغير قادر إمعاناً في الإثارة. ورسمت الألفاظ هذه الحركة المستفزة لتصل إلى رغبتها في تتابع مادي حسي يكشف الداخل التواق إلى لذة التوحش تكاسل، صفع، عينين متألقتين، ابتسامة تختلج) وهي ألفاظ صاحبت حركة الفعل المادي وكشفت باطنه، والموقف نموذج لما تحفل به الرواية من طريقة في التعبير أرى أن الكاتب يتميز فيها تميزاً ملحوظاً.

وكما قلت فإن الشخصيات عاشت في جزرها الخاصة، كل شخصية سعت إلى فردوس خاص، بدت فيه العزلة كطائر الرخ ينفض فينهش الأكباد، لقد دار كل فرد حول همومه الخاصة وغفل عن الخطر الذي يحدق به، ثم ينتبه إلى فخ الجراد الكبير باتساع المكان كله، الذي نصب الأب العظيم للأفراد/ الجراد، حيث كان يتوقع أن يفوز بلذة رؤية الأفراد يسقطون موتى ويتلذذ برؤية عذاباتهم لحظة الموت، لعل ذلك يخفف عنه ثقل الماضي، ويزيح عنه كابوس موت ابنه، ولكنه مات، قتل، ولم يكن المقتل آتيا من وعي ما طرأ على الأفراد، وإنما جاء عن طريق المرأة العجوز التي راحت ضحية طمعها وشرهها في المال حين تكتمت الأمر وكان موتها سبباً في الإسراع بتقديم الوليمة – السم – وهذا لا يعني أن ثمة شكوكًا طرأت بالأذهان. شكوك توحي بإفاقة ما، ولكنها إفاقة كالنوم العميق تتخلله أحلام مرعبة يصحو لها النائم ولكن سرعان ما يغيبه النوم ثانية.

ولنقرأ معاً هذه الفقرة الشاعرية التي وضحت لحظة الإفاقة لدى الفتى الجميل، ومثيراتها الكونية في مفردات الطبيعة وكأنما الإفاقة لم تتبع من الداخل، وإنما جاءته من الخارج: "أغمض عينيه وتخدرت ملامحه، ظلا صامتين". ذلك هو المنتج الإيقاعي للحظة الإفاقة وهو وصف لحالة التيه والشلل الذي أحاط بهم جميعا. الإغماض، والتخدر والصمت، مفاتيح لكشف مغاليق النفس، لقد عمي البصر عن كل شئ إلا شيئ واحد كيف يتلقى الوحي/ الموسيقى؟ أغمض عينيه عن داخله، عن ذاته، عن الخارج، وراح ينصت إلى الشجرة البكماء علها الفتاة الجميلة من الجنون، دله عليها الأب العظيم فتخدر بها، وغاب فيها، ولكنه فجأة – بعد محاولات لابتعاث الفن من جوفها – يدرك أن خللاً ما أصاب كل شئ.. فلزم الصمت. صمت البحث عن حل، أو صمت الندم. أو هو صمت العجز؟ ولنتابع الفقرة التعبيرية: "سمع صوت الطائر الصغير ينقر الغصن بسن منقاره، ويغني لحناً متوثباً. وسمع صوت الماء يتدافع متماوجاً عند الشلال الصغير. وسمع صوت الهواء ينساب بين أوراق الشجر. وسمع نباح الكلب يتطاير من بعيد".

والعبارة السابقة هي المثير الانفعالي الخارجي الذي أدى فيما بعد إلى التحول ومن ثم الإفاقة.. ولعلنا نلاحظ هذا التكرار الموقع الذي ينساب في الجمل، هذا الإلحاح الخارجي على جمالية الكون ونفاذ الصوت الموقع في نغم هادر، الكون كله هادر بالموسيقى، فما باله يرتمي في حضن شجرة عجوز يستجدي بها الوحي ويطلب منها المساعدة؟.. ولقد كان تكرار مفتتح الجملة التعبيرية مقصوداً برز في مقطع (سمع صوت).. إن مفردات

الكون من حوله تبعث على الحياة وتوحي بالفن: "الطائر المغرد، الماء المتدافع، الهواء المنساب – حتى الكلب النابح – وكل من هذه الأشياء المادية تفرز لحنها الخاص، لتصنع الطبيعة لحنها الكلي.

(يغني، متماوج، ينساب، يتطاير).. ترى أتكون رسالة الطبيعة قد وصلت إلى الفتى في لحظة صمته المخدرة؟ ولتتابع الفقرة التحول. وفي اللحظة نفسها تكون عيننا على طريقة الكاتب في التعبير، فالعمليتان الإبداعيتان متداخلتان."أبعد رأسه عن صدرها، وأنصت" ها هي الرسالة قد وصلت. فلعل جهازه النفسي يستقبلها بجيشان الفنان. "توردت ملامحه بالدماء. تلفت منتشياً، تواثب في مرح وهو يطوح بذراعيه، تدفقت سعادة الطفل من عينيه، أحاط صدره بيديه، وتمايل بجذعه، تحررت صيحته وحلقت حول المكان"، وانظر معي إلى لفظين أوردهما الكاتب وهو يعي تماماً مكانة كل منهما. ودلالته (تحررت) توحي بأن ثمة قيداً قد انكسر وأن الضغوط التي خدرته قد أزاحها هذا النغم الكوني المسموع. كما أن كلمة (تحلقت..) تشي بقوة الصيحة وانفجارها، ثم طيرانها بعيداً، لتلتحم بصيحات الكون وأنغامه.

لقد اندمجت الصيحة في نغم الكون، فهل آن "للأنا" أن تذوب في الكون وتتحد معه. هل يستطيع الفتى الجميل أن يتقدم خطوة بعد الصيحة.. "من داخلنا تنبعث موسيقانا. وضرب الشجرة بقدمه. لماذا خدعتني" وحدث التحول، وتحققت الإفاقة، لكنها جاءت متأخرة، لأنها إفاقة فردية، ففي مواجهة الكوارث لاتجدي إفاقة فردية، وإنما إفاقة

جماعية، ولما كان كل فرد يعيش جزيرته الخاصة داهمتهم الكارثة وهم يتخطون حالة اللا وعي إلى حالة الوعي فلم يقووا عليها وسقطوا فيها. لقد استحقوا جميعاً المصير. لقد صنعوا بأنفسهم مأساتهم. ووضعوا أداة الموت في يد الأب العظيم، حين اقتنعوا – وهماً – أنها وسيلة لتحقيق الفردوس، الحلم الغائب، وحق لهم أن ينتهوا، ليخرج إلى الكون جيل جديد يصحو على نغم الكون، يصنع حياته بنفسه، يعي ما بداخله وما يدور في الخارج، يحدوه أمل طازج في براءة عالم يخلو من الكآبة والتوحش، وهو ما يرمز إليه – الطفل – الكائن البشري الوحيد الذي نجا من القتل.

إنَّ "حافة الفردوس" كعمل روائي تكشف القيمة والأداة في مبناها ومعناها. وهي تؤكد أن صاحبها يتمتع بموهبة واضحة في النهج الروائي وطريقة متميزة في الأداة التعبيري يكفلان له – إن صح المناخ الثقافي – تقديراً متميزاً في مجالي الرواية والقصة القصيرة على السواء.

سلمى الأسوانية

النمل الأبيض

عبدالوهاب الأسواني

لا يشك أحد أن التوتر هو إيقاع هذا العصر المضطرب.. ولقد احتوى هذا الإيقاع.. الأشياء الخارجية.. والمناسيب المحسوسة لتصبح في مجال الحركة.. الذاتية.. لوجودها.. شيئاً داخلاً في باطن الذات ملتحماً بنسيجها الداخلي والمتشابك.. بحيث يبدو ردها إلى شيئيتها الأولى ضرباً من المعاناة الشديدة.

وربما كانت القصة القصيرة أسرع الألوان الأدبية، تعبيراً عن هذا التوتر، ذلك لأنها أكثر قدرة على انعكاس اللحظة، وعلى التغلغل في نسيج الأشياء المتداخلة والمتغيرة، وعلى القرب الصادق من نبض الحياة أكثر. ومن ثم كانت الجدة الشكلية.. وكانت الحركة الجياشة للقصة القصيرة، في الوقت الذي كان فيه العطاء الروائي، أقل حركة داخل الأطر المتغيرة، في عالم تشابكت فيه الأشياء، واهتزت فيه مناسيب المنظور، وتعددت – بالتالي – وجهات النظر الروائية وأنماطها المختلفة بصورة متلاحقة ولاهثة، كرد فعل للحركة السريعة والمتغيرة، وسباقاً معها، لمحاولة الاحتواء، وصدق المعايشة. ومن هنا كان التحرر في المعتقد الفني الموروث كمعادل لتحرر الحركة، ذلك لأن تلك المعتقدات "... تقيِّد

حرية الروائيين اليوم.. وهي أن كلية الأشياء ليست ما هي عليه في الحياة..."

ولقد استتبع ذلك مصادر متعددة للشكل الجمالي في البناء الروائي.. وهو ما لاحظناه عند كتابنا الذين أدركوا ببصيرة فنية واعية، الجذور الكامنة في حركة التحول..

وربما يرجع تأخر رد الفعل الروائي إزاء التوتر والتغير إلى أن الرواية – بحسب طبيعتها وتكوينها الممتد والمتغاير – تحتاج إلى عقلية تفسيرية وتحليلية، ثم تركيبية في النهاية.. فضلاً عن التمثيل الواعي واليقظ لكل الجديد الطارئ على هذا العالم، وكذا حركات التاريخ الفنية والأدبية والفكرية. ومن ثم فإن الرواية تحتاج إلى درجة عالية من المعاناة، والتحمل في المعايشة، بصورة ذهنية وفنية مركبة. وربما كان هذا أحد أسباب أزمة العطاء الروائي.

ولقد استطاعت الرواية أن تخرج من دائرة الحرج التي وقعت فيها إلى منطق فني جديد، يتلاءم مع تداخل الدوائر، المتجدد، والمتغير بتجدد الحياة وتغيرها، وذلك حين استطاع بعض كتابنا الكبار – بتكوينهم الفكري والفني – أن يحدثوا في أدبنا تطوراً فنياً ملحوظاً، يتلاءم مع عصرية الحدث. ويتغلغل في تراكمات الأشياء، ويتمشى مع الأسلوب الفني المتطور.

كما أن أصواتاً روائية جادة، بدأت تعلو، وتتحدد نبراتها، وتتلون بتلون المذهب والمقصد الفكري والفني، وذلك حين أدركت بوعي شديد مدى ما يتضمنه تداخل الأشياء في عالم الإنسان المعاصر، ومدى المزاحمة الشيئية التي يحسها تتغلغل إلى داخله.. وخرجت روايات لأدباء جدد تؤكد قدرة هذا الجيل على تمثيل الجيل السابق في تفتح وحب.. مع الإضافة.. حسب القدرة الفنية، والإمكانية الفكرية.

ولقد كانت "العودة إلى المنفى" رواية أبو المعاطي أبو النجا رائعة بحق، كما كانت "الجرار رقم 35" لفتحي سلامة، و "أيام الإنسان السبعة" لعبد الحكيم قاسم، و"الحداد" ليوسف القعيد، و"سكر مُر" لمحمود عوض، و"الأسوار" لمحمد جبريل، وغيرها.. إضافات إلى التراث الروائي له مذاقه الخاص، ولونه المتغاير.

ورواية "سلمى الأسوانية" لعبد الوهاب الأسواني – من حيث المدخل – لا تمثل هذا التلازم السريع، وإنما هي قد اتجهت اتجاها آخر يخدمه ويثريه من منطلق خاص، ألا وهو الغوص في الواقع الذي عاشه في بيئة الصعيد، حيث الجزر المتناثرة ذات الطابع الخاص، والنكهة الأسطورية الغريبة، والتقاليد الصارمة ذات الطابع الشعبي الخاص جداً الذي يحوي في داخله أيضاً تلك الأطراف المتشابكة المنسابة، والهادرة انسياب وهدير النيل. ولقد أفادته تلك المعايشة في التعبير والرصد والتطور والامتداد. وبرغم تشابك مثل هذه البيئات وسطحيتها الخارجية، إلا أن وراء هذا التشابك بذوراً كامنة تحركها وتعمل على استمرارها. ولقد استطاع

الكاتب أن يعثر على هذه الجذور الكامنة الضاغطة، ذلك هو المحور الذي تتحاور معه كل أحداث الرواية، وهي أحداث منسابة انسياب طبائع هؤلاء الناس، خالية من البهلوانات الحديثة والتراكيب ذات التعقيد والغموض، لا لسطحية فيها، وإنما لأنها تتلاءم تماماً مع جو البيئة الفنية، الناتج من جو البيئة المادية. و"مصطفى" – بطل الرواية – يحس إحساسين ثقيلين.. الهجرة إلى الإسكندرية التي ولّدت عنده إحساساً بالغربة المكانية، ومن ثم فإن هذا التيار في الرواية كان ضاغطاً وثقيلاً، برغم أن الكاتب لم يوفق تماماً في رسم هذه الغربة، مع أنها ظاهرة واضحة تماماً في مثل هذه البيئات.. ومن ثم نبع التيار الآخر، وهو تيار الصراع الداخلي بين ما يتمثله هو من فن وفكر وثقافة.. وبين الموطن بكل ما يرزح تحته من تخلف، وصرامة. هذا الصراع – هو الآخر – اتخذ الشكل السلبي الخارجي دون الولوج إلى الداخل لبيان ضغط هذا الصراع.. مستبدلاً بذلك كله.. استمرار الحدث والوصف في رتابة سردية زيّنها الجو الشعبي فيها.

وحين استقر في المدينة، وتعرَّف على "نادية"، بدت هذه المعرفة كما لو كانت وسيلة إلى إحداث التغيير النفسي من حيث افتقاره إلى الزمان والشعور بالغرابة المكانية إلى الاندماج والانتماء، هذا الانتماء الذي افتقده في أسرته في الجزيرة حيث كان ينزل ضيفاً عليهم.. "اندمجت في أسرتها، إلى الدرجة التي أصبح لي رأي في كل صغيرة وكبيرة من شئون الأسرة".

وإذا كان الفصل الذي عقده الكاتب ليصور فيه ذلك الإحساس الذي طرأ عليه في المدينة، مقابلاً للوجود في ريف الجزيرة.. وذلك كمدخل لمسار الصراع.. فإنه لم يعمق درجة الاستشعار الحقيقي لهذا الانتماء اللهم إلا في نتف حوارية لا تفي بالغرض.. إذًا كان يجب على الكاتب أن يغوص هنا في داخل البطل ليواجه هذا الامتداد الحدثي في ريف الجزيرة، ذلك الامتداد الذي نجح الكاتب في رصده وتصويره.

***

ورواية "سلمى الأسوانية" رواية تسجيلية وصفية.. تبدأ منذ وصول التلغراف إلى مصطفى، يطالبه بالحضور فوراً ليبدأ الكاتب في التسجيل والوصف والتعبير عن قتامة الحياة، ويصور عالم البطل النفسي تصويراً يشي باهتزازه إزاء كل ما حدث من تقاليد الضيافة، والعرس، والجنازة.. وغيرها.. وليوضح لنا تلك المواجهة بين الوافد الجديد بفنه وثقافته وتفكيره، وبين هذا الموطن الذي يشده إليه بحكم نشأته وأسرته.. ولقد أدى هذا الاهتزاز الذي سيطر على مصطفى إلى أن تحتويه تلك اليد القابضة في الجزيرة وتحركه؛ ليصل في النهاية إلى الامتثال لما قرره أبوه، وهو الزواج من سلمى بالرغم من افتقاد الإقناع، لكنه جرياً وراء الشكل.. وحين تزوج استراحت القبيلة، واستعادت الأسرة وجودها، وأطلقها "عبد الله" قنبلة حين تحاور مع مصطفى.. في النهاية: إنه يستطيع أن يفعل كل شئ؛ فالزواج لن يمنعه من تحديد نقطة بدء أخرى إن أحب.

وفي الرواية، نحس ذلك الانثيال التعبيري الطيب، خاصة حين رسم الكاتب للجزيرة تلك الصورة الأسطورية الخارقة ليعطي تواصلاً نفسياً بين الداخل والخارج؛ فهي جزيرة يتصور أهلها وناسها.. أنها فوق الجميع، وأنها قادرة على عقد العلاقات، وفصمها، وفرض الولاء حيثما أرادت، وهو إذ يضفي على الجزيرة هذا الجو الأسطوري، فهو متحقق أصلاً؛ فالجزر صغيرة، ممتدة، منثورة في مجرى النيل، تعترض طريقه.. تلك الجزر التابعة للجزيرة الأم. في سنوات الفتح "وأمام شواطئها وقفت عدة مراكب كبيرة، فبدا منظرها وكأنها قطع الأسطول تقف أمام إحدى قواعدها الهامة".. ولقد كان هذا التصور المادي، وتلك الأسطورية، ذا تأثير في مبررات الصراع وتطويره، فضلاً عن أنها شكلت الرواية وطبيعتها بالطابع الخاص. وهذا الجو الشعبي الأسطوري يحول الأشياء إلى موجات متتابعة ومتدفقة لتخدم في النهاية هذا الجو وتتحاور معه، ومن ثم فقد تحول مصطفى أيضا – رغم محاولة صموده التي لم تستمر – إلى شئ غير مميز تماماً يختلف به عن غيره من سكان الجزيرة، لقد ضاع كل ما تمسك به.. وانتهى إلى موجة غير مميزة في هدير صاخب..

فها هو – مثلاً – يستعد استعداداً خاصاً لينضم إلى أفراد قبيلته ليصد هجوم قبيلة البراهيم، وينسى تماماً – في هذا الجو المشحون – ما يؤمن به، ويتحول لسانه أداة تعبير تكرر ما يقوله الشيخ عبد الله، ذلك الرجل الصلب المزدوج في حقيقته "لن يستطيع أن يقتحم أحد علينا نجعنا، مهما بلغت قوته، حتى قبيلة البراهيم نفسها التي تفوقها عددا، وعدة".. وكان سبب ذلك بطبيعة الحال الشجار الذي دار حول سلمى. ويقوم الكاتب

– بصدق تعبيره ودقة خياله – بدور المصور اللاقط لحركة جماعية مسئولة في وقت الشدة، ولتصوير عادة كثيرا ما تحدث بين القبائل، وهي عادة الثأر، بطريقة مدهشة وعجيبة. فلقد سحبت النبابيت، وقسمت القبيلة إلى أقسام ثلاثة، يقف مصطفى في الأخير لعدم خبرته في إمساك النبوت. ونحس بغرابة وتأثير المشهد لجدته وصدقه، وخصوصية منبعه.

ومع أنه صار موجة وسط هدير الانفعالات، فبعد انفضاض (المشكلة) تبدو حدة المشكلة من جديد وتتلاقى الأسئلة.. تتتابع كأنها إيقاعات ناشزة.. كيف يقول رأيه؟ وكيف يحدده بالنسبة لسلمى؟ وأين مجال اختياره؟ – ذلك الاختيار الذي كثيراً ما تاه به – أين هو ذلك الشئ الذي يدل عليه، ويحمل وجوده وانتماءه الحقيقي؟ لكنها التساؤلات المشروخة، الناتجة عن اهتزاز الداخل العاجز عن مواجهة المجموع والحشد الهائل.. ومن ثم تزداد حدة الضغط النفسي والمادي فيهرب، ولكنه يهرب إلى فرع النيل الضيق.. وسيلة نكوصية، للتمسك بأيام خلت وفترة هي الطفولة، مضت. وتتداعى الصورة وتتضح لتكشف خلفية مصطفى في طفولته.. "وتأتي إلى فرع النيل الجنوبي حيث أقف الآن نقتسم الغنيمة.. حيث لا يرانا أحد. فكان أمين يصيح أنا لي كرشان، ونصدق أن له كرشان، فيأخد نصيب اثنين"

والعبارة فضلاً عن دلالتها؛ فهي تشي بقدر من السخرية الخفيفة الباعث على الابتسام، والنابعة – فيما يبدو – من استخدام المجاز اللفظي والمشاكلة اللفظية.. وهي تبدو كصور مسقطة بديلة في مواجهة أمر مهم،

أو حدث خاص: "وقف على بابه ذكر من الحمام.. علا هديلة بطريقة بدت فيها نبرة الغضب.. فلم أدر أهو مغازل زوجته.. التي وقفت بجواره مستكينة.. أم أنه يرمي عليها يمين الطلاق" إن لم يتزوج مصطفى من سلمى، عقدة الرواية كلها!

والرواية حافلة بتنوعات شعبية، لكنها تنويعات لا يحق لإنسان أن يفرض فيها أمرًا مغايرًا، أو يتصور شكلاً مختلفاً لها، وإلا أُتهم بالعقوق والجحود. فالتعليم قد لخبط الناس – كما يقول الأب والشيخ عبد الله – وجعل الشباب يفكرون في مثل هذا الافتراض وذلك التصور ومحاولة الخروج على العُرف.

"هذه البرية عمرها أربعة آلاف سنة. وجدنا الشيخ عامر لم يمض على وفاته أكثر من بضع مئات من السنين.. فما الذي جمعهم به؟

فجمع عم عبد الله كفيه والتفت ناحية الصحاب وقال: "أنا لا يغيظني من الأولاد الذين يذهبون إلى المدارس إلا هذا الكلام الفارغ".. ثم بصق في انفعال: "من أجل هذا منعت ابني البكر من المدرسة، لكيلا يفسدوا عقله".

مجنون وعاق إذن، بل وكافر، من يطعن في الشيخ عامر، أو يتكلم عنه باستهتار، أو يسيئ إلى التقاليد والصقوس الراسخة. ودلالة هذا الموقف واضحة، فالتخلف أحد إشارات هذه الرواية الفنية، وأحد قضاياها المهمة أيضا، والدلالة العميقة في مساحة الرواية توحي بضرورة التغير

الاجتماعي، وحتمية استيلاد علاقات متجددة مسايرة لتطور الحياة. ولقد صور الكاتب حالة الاصطدام الحضاري بين المدينة والنجع، وسقط الجديد.. تلاشى، وذاب التمرد أمام جبروت اليد القابضة؛ فالموروثات أخطبوط يتحرك ليئد أية ريح تشي بتغير المعالم المتعارف عليها.

ولقد انتهى التمرد لدى مصطفى إلى فعل سلبي، وفكر مستسلم في النهاية، وليس كافياً أن يعرّي الكاتب تلك الأعراف الدامغة، كما ليس مقنعاً – فنياً – فقط، أن تتحول الرواية إلى مسح تسجيلي لعادات النجع في العزاء والأفراح وزيارة الأضرحة والقتال، وغيرها.. لقد وضع الكاتب يده على قضية الاصطدام الحضاري في منبع شخصية مهتزة ضائعة عاجزة عن المواجهة.. شخصية تحمل فكراً، وتحلم بتجسيده، لكنها ثرثارة خائفة سلبية موزعة مستسلمة للعبة هو يعرف عريها وخداعها وافتقارها للصدق.

ولقد كان الحلم بديلاً لا شعورياً للخروج من ذلك المأزق الذي وقع فيه مصطفى، فلقد قفلت الدائرة، وتحددت أطرها التي احتوته، وسقط في داخلها كخيل السباق.. والحلم أدى وظيفة من حيث تأكيد ما يريد الانتماء إليه في اللاوعي حين عجز عن تأكيده بالوعي. ومن ثم أدى الحلم إلى تعديل نفسي، وتطهير شعوري.. لكن الغريب أن الكاتب حين استخدم الحلم – كوسيلة اتزان نفسي – استخدمه من منطق الإبدال، فتحول إلى موقف حدثي ممتد، يفوت على القارئ أحيانا التنبه إلى حقيقته كحلم.. وهذا يعني أن الحلم قد أصابه هذا التسجيل الحدثي الممتد الذي

شمل الرواية كلها دون الاستفادة من هذا المنبع اللاشعوري في التوضيح والتركيب، والإسقاط.

والحدث في الرواية بهذا التناول البنائي يمتد ويتفرع إلى جزيئات متناثرة، يركب الكاتب من نثريتها لوحة شاملة للنجع بموروثاته وتناقضاته، وكأنما الكاتب موكل بهذه المهمة الفوتوغرافية، أو الدراسة الاجتماعية لمجتمع متخلف. ولقد تعددت اللوحات التسجيلية فبدت أشبه بالزوائد المقحمة على حدث الرواية. وإذا كان الكاتب قد دفع بالشخصية في غامر الأحداث التي اتسمت بالحركة وسرعة الانتقالات، وإن اتصفت بالميكانيكية في ارتباطها بمجرى الحدث الرئيسي، فإنه قد سلب منه اعتداده بذاته وفكره. ومن ثم تحولت إلى شخصية نمطية غير مقنعة، وعجزت عن حمل قضية التنوير الحضاري وأبعادها المتعددة، على حين اتصفت الشخصيات الثانوية بالتلقائية، بل كانت التلقائية سبباً في حيويتها والتأثر بها مثل شخصية الشيخ عبد الله.

والواقعية واضحة في رواية "سلمي الأسوانية" لكنها واقعية تعتمد على الرؤية الخارجية لأشياء عبر مستوى النظر الخارجي دون الغوص في داخله بالصور المقنعة والمطلوبة. ومع ذلك فهي رواية تحمل عبق وخصوصية المنبع، في إطار تعبيري يتسم بالصدق والجدية.

" النمل الأبيض"

إذا كانت رواية "سلمى الأسوانية" تصور بيئة الجنوب البعيدة تصويراً أقرب إلى الطقس الشعبي بما تحتويه من مأثورات وقيم خاصة. فإن رواية "النمل الأبيض" **1995** تقوم بعملية رصد التحولات التي أصابت القرية النائية، وهي تحولات أصابت الوطن ككل منذ حرب **73**.

ويدور محور الرواية حول عبارة وردت في البداية شغلت العمل الروائي كله والعبارة هي: "من غير المعقول أن يطلب شخص من شخص آخر أن يطلق زوجته لكي يزوجها من ابنه" ص**15**.. وبتتبع الحدث وتناميه ورصد أبعاده ومردودات المتغيرات تنتهي الرواية بهذه الصورة المجازية التي تحمل رمزاً عاماً لا يطول القرية النائية وحدها وإنما يمتد لينسحب على الوطن كله، وفيها تتبدى وجهة النظر التي يريد الكاتب عبد الوهاب الأسواني أن يطرحها عبر نمنمة من الأحداث والمتواليات المشهدية.

تقول الرواية في خاتمتها: "العروق كلها مضروبة، لو لمسها أحد سيسقط السقف كله" ص **205**. ويصبح التصور أن يكون الهدم هو وسيلة البناء الجديدة. ولعلها لم تسع إلى جوهر الأشياء المتمثل في العلوم والمعارف والترقي الفكري والسلوكي، وإنما ارتكنت إلى أبسط الأمور والمتمثلة في الوقوع في قيم الاستهلاك الطارئة..

يتلقى "عامر" بطل العمل عرضاً غريباً من توفيق بك، وعامر ليس فرداً هامشيًا، وإنما هو أحد المستنيرين في القرية إذ يعمل مدرسًا بالمرحلة

الابتدائية في إحدى مدارس محافظة أسوان التعليمية. ومن ثم كان العرض مثيراً وغريباً وحافزاً على الثورة..كان العرض أن يتخلى عامر عن زوجته (الجازية) في مقابل إغراءات مادية وفيرة: الأرض، والوظيفة، والمال.. وذلك من أجل تزويجها من إسماعيل ابنه الذي تُيم بها ومرض حباً من أجلها.

ويرفض عامر هذا الطلب الغريب، وتؤازره قبيلته التي يعمل أفرادها بالزراعة في مساحات صغيرة.. أما أسرة توفيق بك فلها مكانتها لما تتصف به من جاه وثروة وعلاقات بالسلطة. واحتكرت الأسرة التمثيل النيابي، وأصبح الأمر بهذه الصورة صراعاً بين القبائل الصغيرة وبين رمز القوة المتسلطة.. ولقد أمَّل كبار القبيلة أن يتراجع الرجل عن هذا العرض واضعين في الاعتبار وضعه الانتخابي، ولكنه لم يفعل، ولكنه لم يفعل، بل استثمر علاقاته مع السلطة وحرك رجال الحكومة الذين يصدرون أوامرهم بهدم بيوت عائلة عامر وأقربائه للتعدي على الطريق، ويتهم زاهر بالسرقة، إذ أوحى إلى اللصوص بذلك حتى ينال من الأسرة ومن عامر نفسه. ولم يكتف بذلك بل رصد العيون حول عامر وألف الأكاذيب حوله وراح البعض يوحي إلى زوجته بعلاقات زوجها النسائية في البندر.. في حين راحت الهمسات تغري الجازية بالمال، ورفاهية الحياة، والعيش في الترف والنعيم في قصور بنيت لأمثالها.. ووقع عامر في مصيدة الغنى والتطلع، إذ عمل في شركة يديرها توفيق بك وعمه دسوقي وعبد الودود الأفندي.. أخطبوط المال يترصد هوس التطلع في غياب العقل، وكانت النتيجة طلاق الجازية. لقد أتقن توفيق المؤامرة واستخلص

"الجازية" لنفسه ثم طلقها ليتزوج منها عبد الودود الأفندي شريكه في أعماله.

وهكذا راحت الجازية في غياب هذا المثقف المتطلع – غياب مداركه وفهمه عما يحدث أمامه – لقد كان وجوده العيني علامة على تصور واضح في إدراك طبيعة العلاقات التي تتكون، فلم يقدر على التنبؤ بما يحاك له وللجازية؛ فسقط، وكان يجب أن يسقط مثل هذا النموذج البشري الذي عن فك الارتباط الشرطي بين النماذج الشرهة المتسلطة في عالم المال والسلطة، ولعل حديثه وهو يواجه الجازية في سيارة الأفندي دليل على غيابه العقلي: "ما العمل الآن؟ هل تنقاد للتقاليد فتقتلها وتقتل الأفندي، وتتحول إلى واحد ممن يأتون من القرى المجاورة لقتل قريباتهم اللاتي سقطن؟.. تتجاهل الموقف برمته بادعائك للمدنية على أساس أنها حرة في حياتها؟ لكن كيف حدث لها هذا التحول دون أن يتحرك أحد في البلد؟" ص194.

والنص السابق يحمل تساؤلات مندهشة تكشف عن ذات مدهوشة، وعن صراع يدور في الداخل يدعو إلى القتل، ولكنه صراع هامشي لأنه يرتبط بذات متصدعة تبرر الفعل من أجل أن تبرر غيابه هو نفسه الذي طال، والذي كان أحد أسباب انهيار "جازية".. يواجه نفسه المندهشة بنمطين من السلوك: القتل من أجل الشرف، وهو سلوك همجي يئد الروح والجسم معا – الذين يأتون من القرى – ثم ادعاء التمدن والحياة عبر مقولة الحرية والسلوك الذاتي واجب الاحترام – الذين يعيشون في

المدن – ومن ثم فلقد أعفى نفسه من الإجابة وعلقها في رقبة الآخرين، وهو تصرف هروبي يدين البطل بالسلبية والذاتية معاً، وهو نمط لا يفعل ولا يؤثر.

والرواية عكست التحولات الاجتماعية والاقتصادية، وأبرزت طبقة جديدة استفادت من سياسة الانفتاح التي أعقبت حرب **1973** المجيدة. ولقد كان كل من الغباشي والأفندي نموذجاً لها. لقد عرفت القرية أيضاً مظاهر الاستهلاك وسعت إليه "سنركز في هذه الفترة على الأجهزة الكهربائية لأن القرى الآن فيها حركة تجارية محترمة بعد دخول الكهرباء"، ودخلت القرية في شعار الخروج إلى العالم والاتصاف بصفات المدن. "لاحظت أن بيوت القرية الطينية المتواضعة تمتلئ أسقفها بهوائيات التليفزيون"..

ووصل الهوس إلى حد التفريط في أدوات الإنتاج من أجل تملك أدوات مدنية قد لا تشكل ضرورة جدية لهم "بدل أن نطور المحراث لنخفف من معاناتنا ونزيد إنتاجنا، بعنا عجولنا وبقرنا لنشتري بها الثلاجات والفيديو والتليفزيون لكي نتفرج على علية القوم وهم "يهمبكون". ونتفرج على أحدث ما وصل إليه رقص هز البطن والأرداف. هذه هي التنمية الانفتاحية وإلا فلا". ص**129**. ومن ثم سيطرت أساليب السمسرة في مجالات المال والأخلاق. وبرزت عبر مبثوثات مقصودة وجهات نظر في السياسة وحرب الخليج، بل وإدانة أمريكا سياسياً "أمريكا أولاً وثانيًا وثالثًا، ثم يأتي بعد ذلك بقية البشر"..

وفي ظل هذا التغير لا يزال هناك وبكثرة الأسر التي تسحق تحت وطأة الحاجة.. بل إن القيم التي تجسدت في البعض، كرموز فاعلة في حرب 73، قد سقطت لأن الدولة لم تحافظ عليها حين تناست رعاية هذه الرموز.. وسليمان رزق يمثل هذه القيمة. كما كان هذا الاتجاه السلبي وراء احتراف أسر الشهداء لسلوكيات أخلاقية مدانة لمواجهة ضرورات الحياة. لقد سقطت زوجة الشهيد الذي استشهد تحت قذف قنابل العدو لحائط الصواريخ، ومع ذلك فلقد ظل الأمل قائمًا كشعاع الشمس يزاحم قطع الغيم الكثيفة، ويؤكد أن الحس الوطني لا يغيب وتمثل ذلك في ابنة الشهيد التي قادت المظاهرة ضد الشهبانو ففصلت من معهدها الذي تتعلم فيه.

والرواية تدين عزلة المثقف عن البيئة التي يعيش فيها، وأنه يجب ألا يتعالى على قيمها وتقاليدها والأعراف السائدة فيها، فليست الثرثرة حول الطبقة الطفيلية، والرأسمالية، والحكومة الخفية وابن خلدون، وغيرها.. تصنع مثقفا مستنيرا إذا كان هو نفسه عاجزاً عن التواصل مع البيئة تراثاً وهموماً.. ولم يبق له سوى الثرثرة التي اتخذت سمة السخرية والتهكم دون أن يسعى إلى فعل مؤثر يتصدى به لخلل السائد. ويمثل هذا النموذج "بشير" الذي أطلق عليه لفظ الزنديق إشارة إلى الانسلاخ والمفارقة.

ولقد حملت الجازية عبر مساحة العمل رمزًا عامًا قد يراد به الترميز إلى الوطن، يصبح زاوجها علامة على السقوط في قبضة الطبقة الجديدة.

ولقد تميَّزت الجازية بالجمال والجسم الرشيق والوجه الفاتن.."كل ذنبها أن الله منحها هذه القامة الرشيقة وهذا الوجه الفاتن الذي يبدو متغطرسًا" وهي بهذا التكوين الجسدي تستطيع أن تحافظ على أهمية وجودها ككيان يجب أن يُحترم، وأن يكون له تواجده وخصوصيته وتميزه معًا..أبدت الجازية رأياً في بيع البقرة أثار الدهشة والانفعال فالتفتت الأم ناحية عامر وقالت له أن ينهر امرأته "وقفت الجازية وقالت بانفعال: لست بالجاهلة حتى يشخط في". وضاقت الجازية بوضعها ووطأة الحاجة، وسقطت تحت إغراءات المال والنعيم.. الذين قبضوا على مقدرات الحياة في ظل السياسة التنموية الجديدة.

ولقد أثرت هذه التحولات على كيان المجتمع فصدعته، وبدا تأثيرها الفاعل شبيهاً بتأثير النمل الأبيض الذي أتى على السقف، وكان الاستسلام والتجاهل أحد الأسباب الرئيسية في استشرائها "أجاب عمى عرابي وهو يقف ويحدق في السقف.. إنها أرضه.. كان الواجب أن تخبرنا بها منذ بدايتها يا بني. وصعد فوق سرير الحبال ومد الخيزرانة يتحسس بها عروق الخشب وقال: العروق كلها مضروبة.. لو لمسها أحد سيسقط السقف كله" ص**205**. والحل في هذه الحالة هو هدم السقف كله حتى لا يمتد الوباء إلى جميع بيوت النجع.

ويلاحظ على النص قدرة الكاتب على التحرك والتنقل من موقف إلى آخره، وكذلك وصف الملامح والسمات بما يكشف عن أغوار الذات

ويشي بالسخرية أحيانًا، ويعطي إشارات دلالية ووصفية على حسن التوظيف والتناول.

يصف الكاتب ابن عمه الغباشي:"فيما بين الثلاثين والأربعين عليه جلباب حريرى فوقه معطف بني، عارى الرأس، ظهر الصلع في مقدمة رأسه، فكه الأسفل الذي يبدو أعرض من بقية الوجه يتناسب مع أنفه الطويل وأذنيه العريضتين مثل ورق الخروع" ص**41**. إنه في تصويره يقترب من التشكيل والتحديد.

والكاتب استطاع ان يوظف الإشارة السريعة واللمحة الطارئة توظيفًا فنيًا يدل على عمق الإدراك وربط الأشياء الجزئية بالتكوين العام، وبسياق الحدث، وبعناصر الموقف. يصور الكاتب، هدهداً يطل على الأسرة أثناء مناقشة موضوع توفيق مع عامر ويصفه قائلاً "هبط هدهد فوق قاعدة النافذة التي تطل على فناء البيت ولما فوجئ بوجودنا طار مفزوعًا". إنه استدعاء للهدهد بما يحمله من تراث.. ويربط بين الشخصية المنفعلة الحادة في موقف متأزم وبين حركة الحمام الذي هو رمز للدعة والسلام والطمأنينة ليصنع بذلك المفارقة بين نوعين من الدلالة: "جاء عمى عرابي وقال أنه لن يغادر البيت إلا إذا اصطلحنا. وثمة صينية شاي وأكواب متناثرة على الأرض. وكان حمام البيت قد فزع وخرج من برجه ووقف فوق الجدار الطيني المائل يمد أعناقه إلى أسفل" ص**161**.

وهذا التناول يوحي بدقة الوصف وروعة السرد المشهدي القائم على البساطة والتجريد معًا.. وجاءت لغة النص رائعة وجميلة وبسيطة

التراكيب لا تخلو من شاعرية، ولا من تسجيل. تلاءمت مع الذوات وحملت شحنات وجدانية لها تميزها ودلالاتها، وانسحب ذلك على الحوار الذي تميز بالإتقان وبالفصاحة المطعمة بالعامي الجميل وباللوازم اللغوية في كلام الشخصيات مثل نطق عرابي للفظ المسألة بهذه الصورة (المسعلة). والتي كانت ترد كلازمة يختم بها حواره وحديثه مع الآخرين.. ويحمد للكاتب عدم اللجوء إلى العامية المفرطة التي قد تقف عائقًا أمام تلقي النص. وكشفت بعض اللوازم اللغوية عن وجدان قلق ومتوتر ظل يلازم عامر في غياب شوشو، وكان يردد دائمًا في سياقات مختلفة:"ولكن شوشو طال غيابها". ولقد احتوت الرواية من نبل الهدف ومن جمال البناء ما يؤهلها لأن تحتل مساحة مميزة في الحقل الروائي.

عصر واوا

فؤاد قنديل

لا أعتقد أن رواية "عصر واوا" لفؤاد قنديل يمكن أن تمر دون أن تخلف أثراً في المتلقي العام، أو دارس المتغيرات في السلوك السياسي وبنيات المجتمع الثقافية والاجتماعية؛ فهي صورة تحمل من الصدق بما يدل على جهامة الواقع وفساده وانزياح قيم الطهارة والبراءة.

كما أنها من الأعمال الفنية التي صاحب موضوعها الروائي متغيرات الحياة اليومية بما نشب فيها من تطرف يدمغ العقل وإرهاب يطمس القلب ولأن "واوا" رمز لعصر فاسد بأكمله فلقد كشف الكاتب في سرده الروائي نوعية البشر الذين يكرسونه ويساعدون عليه ويعملون على نشره خلف نقاب معتق من مراكز عليا في بنية المجتمع الحاكم. وتصبح الصدمة عنيفة؛ فيتحقق افتقاد القيمة والمثل. حين يسعى من يناط به أمن المجتمع إلى اختراق القانون وبناء عالم سلطوي من نوع آخر يتسلل الفساد عبره إلى كل شئ . فيطول الإنسان ليسحقه والقيمة ليخترقها، والمثل ليهدمه. ومن ثم لم يكن غريبًا أن يتزامن موعد صدور الرواية مع حكايات الفساد حول الجميلات الشرسات وهن يرفعن أصابع الهوى لتسقط النجوم اللامعة..

والرواية توقفنا على السر الرهيب الذي يقف وراء العناد الذي يتخذ – ولو في الظاهر – طابع الثأر من رجال السلطة.. إن السجون تصنع الإرهاب وتغزل التطرف. ويخطئ القائمون على الأمر بقصد أو بدون قصد فتتكون الكوادر وتتربى الرؤوس وتحاك الخطط ثم تتنامى الآمال وتتواصل إلى حين من الزمن ينتقمون فيه يومًا ما، وهي أمور أشار إليها مسئول كبير ولم يتنصل من المسئولية.

هل ثمة جديد في موضوع الرواية؟ لا أخال أن ثمة جديداً فالموضوع مطروح بكليته على الساحة الإعلامية، بل إن طرحه جاء أكثر جرأة وحدة منه في الرواية، ولكن يبقى للفن بهاؤه وجماله وكثافته ورؤيته الكونية.

لقد أجادت الرواية في صياغتها الفنية جدل الصراع العنيف بين محور الذات/ الغير، في سياق يتسم في الأول بعذوبة وصفاء قلبي ورضى نفسي وتوق إلى الجمال والسكينة. وفي الثاني بالجهامة والقبح والعنف والاغتصاب والتطرف والفساد. ووشى العنوان "عصر واوا" بسيطرة الفساد وانزياح البراءة. ومع ذلك فإن الصوت الروائي المستكن خلف النص اللغوي المصوغ في نمنمة فنية بلاغية يرى أن الحل لا يأتي من رتق الشروخ وتوفيق المختلف، وتلفيق التوجه، وإنما حرث الكيان بالكلية. وهو – في الحقيقة – ما نراه في كل المجتمعات التي خلعت رداء الشمولية. وأننا لو ظللنا نعيش في دائرة رد الفعل فإننا بذلك نكون قد

وضعنا المستقبل في الزاوية المعتمة، وهي دائرة تساعد على التخلف ولا تصنع التقدم.

تقول الرواية على لسان شريف بطلها المأزوم بعد هروبه من قبضة الباشا وسجنه العاتي، حين اختطفه الباشا لتعذيبه وإجباره على التنازل عن محضر الاغتصاب وبعد ألوان من الإيلام يجيدها أمثال الباشا في صورة متوحشة ولا إنسانية: "كان مستعداً أن يمضي في أى طريق يمكنه من الانتقام.. لا من الباشا وحده، ولا من واوا.. فلا معنى لهذا الانتقام.. المسألة بدت أمامه أكبر وأعمق، والساحة التي يلعب فيها الفساد لعبة بانورامية.. طولها طول الوطن، وعرضها عرضه"

ثم انظر معي إلى صيحة الغضب التي تتعالى بفعل الغل المكبوت والقمع الدموي والعجز عن الإصلاح "لابد أن تمتد الأيدي وتلتحم القلوب المحتشدة بالغضب وتمضي خلف العقول التي تؤرق أنوفها رائحة العفن" ص**144**.. أهي صيحة جديدة؟ لا.. وإنما التقطها الكاتب من دمدمة القلوب وتمتمة الشفاه.

ولأن الأمر مقصود روائيًا لإحداث تأثير لدى المتلقي فلقد بدأت الرواية بنهاية الحدث. كان حدث النهاية والبداية واحدًا. حدث رهيب نتج عن اختطاف البطل ثم إيداعه المستشفى. وبعد الخروج كان الهاجس داخله تجاه صديقه "شمعة" يحدد اتجاه الخطوة ويشي بالرمز الذي يحمله ويوحي به "لطالما وجد لديه راحته وأمنه وثقته في الله وفي الناس". ويصبح القبض عليه بما يمثله من قيم وأمان نفسي إشارة إلى رعب جديد،

وانتقام متجدد.. خاصة وأن البداية والنهاية معًا أكدت على هذه العبارة "واوا..خرج من السجن" لتصنع الرؤية التناقض بين الجمال/ الموءود/ والقبح المتفشي. ويصبح الأمر عاتياً على البطل إذا علمنا أن "واوا" هو أداة الباشا إلى الإفساد والذي أضحى هو نفسه رمزاً له فيما بعد..كمان أنه وراء الأزمة الخاصة بالبطل، فهو الذي اغتصبت زوجته وأدخله بذلك دائرة الجحيم. لقد حرصت الرواية على تضفير الأزمتين لتؤكد على أنه ليس ثمة فصل بين الهم العام والهم الخاص، وأنهما معًا يصنعان جدلاً لا يكف عن الصراع مادام طرف فيهما يتسم بالجنوح والغلو والقمع.

وشريف، بطل الرواية يعمل مدرسًا للتاريخ، علاقاته جيدة بالآخرين، مخلص في عمله حريص على إتقانه، لا يتدخل فيما لا يعنيه، يهوى الشطرنج، ويستمتع إلى الموسيقي ويستمتع بالمتعة مع زوجته بالمثل العامي المشهور الداعي إلى الحذر والحيطة "اللى اتلسع من الشوربة ينفخ على الزبادي". ارتضى حياته مع زوجته. ظل طولاً يداعبه أمل شاحب أن ينجب. تصالح مع الوضع واطمأن إلى الواقع فزوجته مريضة بالقلب والحمل يضرها، بل قد يعجل في موتها. يكفي أنها حبيبه وسكنه الجميل.

ولا تخلو الحياة من جماليات متنافرة – إن صح التعبير – مادام التوافق يحكم العلاقة، ولعل النسيان آفة زوجته. كان واحداً من التوتر العاتب في حياتهما. ويعترف شريف بأن "خطورة نسيانها مهما كانت نتائجه فهو عيب أقل من عيوب أخرى قاتلة".. وتحكم المواقف مفارقات تبعث على سخرية الواشية بجمال سلوكي يحترم الذات ولا يجرحها. دخل عليها مرة

فوجدها ترقص أمام التلفزيون لأن راقصة كانت ترقص فيه "وتركها فيما هي فيه ومضى يفتش عن بيوت العنكبوت التي أمرها في الصباح أن تهدمها فوجدها كما هي".

ويصل بها الأمر أن تكون وسيلته ونموذجه في دعائه إلى الله أن يحبب إليه الصلاة كما يحب الحلوى. وهو يدعو دعاء من علاقته بالله تتسم بالصراحة والصدق والخلوص له "إما أن تساعدني عليها. الصلاة. وتجعلها حبيبة إلى نفسي مثل سلوى أو تعدني ألا تحاسبني عليها يوم القيامة".. وكانت المتعة طقوس لذة وعلامات عشق "أسعده أن يكون – هو العبد الفقير – مالكًا لهذا الجمال". ويتوحدان معًا في خميلة حب فائقة الجمال والرفاهية "سألته بوله: هل يمكن أن نعيش العمر كله هكذا يا أنا؟ أجابها شريف متطلعاً إلى السماء: لن يسمح الله بذلك يا أنا. سألته: وماذا سيفعل؟ قال: سيأمر النهار بالطلوع. تململت قائلة: أنا لا أحب النهار.. الليل أجمل".

هذا التوحد يعطي سلخ هذا الالتصاق سكيناً يذبح.. وينهار ويصبح كخرقة مبتلة ويتساءل "كيف سيطلع عليه النهار وهو بلا حول ولا قوة. وقد فقد كل شيء في معركة حقيرة لم يدخلها".. وهكذا أتى الاغتصاب على البنيان فهدمه. وأمسك السكين وقطع خيط الوصال، وتتبدى المأساة حادة حين تشعر سلوى بثمرته تتحرك فتكون الطامة.. وتنهار. كيف يكون الجديد الطارئ ولادة اغتصاب؟ وكيف يكون التكوين الجنيني دموي الفعل مجهول الهوية؟ وكيف يصبح الجديد، الأمل، لحظة

الطهارة عهرا وبصمة عصر فاسد؟.. من يقبل ذلك كيف يأتي العهد الجديد المأمول، وكأنها تردد ما قاله شريف لحظة معرفته بالأمر، وهو نفس الشعور وذات التوحد "لم تنجب مني سبع سنوات فأنجبت من الغريب في دقيقة.. لم تنجب مني أنا الذي أحبها، وأنجبت من عربيد".. ومن ثم كان من الطبيعي – وهي المريضة بالقلب – أن تلفظ أنفاسها وهي تصر على إجهاض نفسها: "دوى صوت نسائي كسكين يعلن النهاية القاسية في عنف لا يرحم"..

***

وإذا كان سليمان الملط نموذجاً مثالياً للضابط المستنير صاحب الضمير والرؤية القومية في مقابل الحيتان الكبار في وزارته الذين عكفوا – بعد خروجهم أو قبله – على تكريس فساد من نوع ما.. فإنه لم يستطع أن يبقي على "واوا" في السجن بعد قبضه عليه؛ فلقد استخدم الباشا كل نفوذه القديم والحديث لإخراجه حتى خرج. وهو دلالة إشارية للسيطرة وإيحاء دلالي بديمومة عصر تكرس فيه الفساد. ولعل الوصف الروائي يكشف الفعل الواقعي لهذا الزمن الطاغي والشرس.

يسأل المربع الذي يبدو أكثر غباء: ألم يطلب – أي الباشا – من مساعد الوزير أن يهرب واوا؟. أجابه الأطول الذي أعجبته أخيراً مسألة مص القصب، فسحب عودًا. وعده بتهريبه بعد أن يكتب له الباشا أولاً جنينة التين التي في العجمي". ثم يرد في الحوار ما يلي "قرر مساعد الوزير البحث عن وسيلة ثانية.. وعدته رأس كبيرة بتهريبه إذا وافق المساعد

على الانسحاب من مناقصة السفن الخردة التي تنوي الرأس الكبيرة ابتلاعها" ص121. ثم تقرر الرواية في النهاية "واوا خرج من السجن". وبذلك تتأكد الثنائية بين الذات والمجال، وهي ثنائية مختلفة لأنها لا تتجادل من منطق التكافؤ مما يكرس طرفاً ضد آخر، ولا يوحي بولادات متغايرة، وهي نبرة قائمة شديدة القتامة، ربنا أوحى بها هذا المجال الشرس اللاإنساني، وكيف لا يكون ذلك وقد مات الجميل، ووئد الطاهر، واغتيلت البراءة، وتسيد المكان "واوا" وصانعوه؟!

***

والرواية سعت في تشكيلها الجمالي والمعرفي إلى تضفير الهم الخاص بالهم العام وتنوعت الروافد التي تتلاقى لتصنع ذلك، في تركيب ثنائي متنافر يتمثل بداية في الواقع العفن بتراكماته وعمقه، والداخل في رهافته وانثياله الصوفي في سعيه إلى الأفضل والأنقى.

في آخر جبل المقطم فيلا مهجورة سيق إليها شريف مخطوفاً وعلى بعد قريب منها حفرة واسعة "ألقوا فيها شريف بعد أن رفعوا العصابة وقيَّدوا قدميه بسلسلة حديدية لها قفل مثبتة من نهايتها بقاعدة خرسانية مما يدل على أنها دائمة الاستعمال ولم يكن شريف أول المختطفين ولن يكون آخرهم". العبارة نموذج لكثير من أنواع الإيلام التي تلحق بالإنسان، وهي في وصفيتها محايدة، لها وقعها البارد، وخالية من التجميل والظلال البلاغية، لغة مباشرة تسرد موقفاً تعذيبياً في مكان التعذيب بطريقة حادة في المعنى ورتيبة في الوصف لتعطي دلالة الواقع المكرور عليها ولتشي

بديمومتها.. ومن ثم يلقي المكان على القول رعبه وتوقع الروع منه ومن ثم صاحبت المفردات لتصنع هذا الجو كله: (مهجورة، حفرة، عصابة، سلسلة حديدية، قفل، خرسانية) ولعل المفردات بجرمها وبرودها وثباتها وصلادتها تفرز إشاعاتها المخيفة الخاصة بها وتصبح العبارة (دائمة الاستعمال) إكمالا للدائرة التي طالت الكثيرين ونشرت الفزع لدى الآخرين. هذا لون قاتم من ألوان المجال/ المكان/ المجتمع. لون له سيادته بدأ من المهجور مروراً بالحفرة وانتهى بالقفل.. دائرة مصمتة باردة ومخيفة.. وكل الألوان الأخرى ترنيمات ظلالية على هذا الاستخدام.

ويصبح الهم الخاص ليس فقط في غياب الحب بموت الحبيب الذي يتمثل في هذه العبارة "لم يكن من حقها أن تغادره على هذا النحو المتعجل ودون الاتفاق على ذلك.. كيف تهجر الشخص الذي تعلق بها ومازال حتى بعد أن تعثرت في طريق مظلم!". ولكنه هم خاص أيضًا، هم يتصل بالآدمية في الموقف المأزوم، وهو يعذبهم غلب عليه التساؤل! لأنه موقف لا يقبل إلا طرح السؤال. ليس ثمة إجابات ومن أين تأتي؟ من إنسان مسحوق الإرادة؟ "ومادام لا يمتلك القدرة على المقاومة فعليه أن يسرع بالموت فأحقر الميتات يموتها من لا يقاوم".. ولعلنا نلاحظ سيطرة هاجس الموت على الشعور الداخلي أمام مواقف العنف.. هو المقيد؟ فكيف يقاوم!! هذا التساؤل هو سيد التعبير ومعناه العميق.. لأن القيد عام وخاص معًا.. ومن ثم فالموت هو الخلاص.. إنه الانتحار إذن.. بل الدعوة إلى الغضب التي وردت بالرواية.. هي نوع من الموت المؤجل لأنه تنويع على فعل العجز.. وترديد للجملة "أحقر الميتات يموتها من لا

يقاوم؟".. إذن لابد من المقاومة تعلو على الغضب، وتتجاوز الثأر والعنف..

واللغة أيضا لها شفافيتها وجمالها الشعري في لحظات الدفء الوجداني وانثياله الفياض وكأنما هي لغة من الموسيقي وهو يصف الفعل الجنسي.

ولا تشعر بحرج وأنت تتابع الحركة لأن قدرة الكاتب استوعبت الحالة ولم تقف عند الجزء ومالت إلى المجاز البلاغي واستعارت مفردات فن مجرد إلى فن القول الذي يشي بالدلالة ولا يصرح بالحركة.."تعالت الموسيقى المتئدة وتوترت.. تخلصت من البدايات المتوجسة، وارتقت درجاً فوق درج.. وتوالى القفز فوق أغصان الجسد المنتفض بالنشوة.. مالت الأنغام في دلال وتثبيت". وهي لغة تقترب من لغة مواقف الأزمة لدى البطل في انثيالاته المتداعية التي تقترب أحياناً من الفانتازيا وانفلات النظام. وهو لون تركيبي في البناء اللغوي لا يقف عند مستوى بعينه.

وهذا البناء اللغوي بمباشرته وبحياديته وشفافيته ثم الجانب الفانتازي الذي يشي بسحر الجمال الصوفي المفارق للواقع توقعاً إلى استكناه الكامن الجميل.. ساهم في أن يتحول الهم الخاص الذي تحدد في الأزمة/ الاغتصاب إلى هم عام دلالة الرمز/ اغتصاب مجتمع.

وجاء السرد خليطا من هذه الأبنية التعبيرية يحكمها قدر جانح من مخيلة ذات طاقة واضحة على ابتكار الصورة بتداعياتها وظلالها "موقف الدفء الجنسي الأخير" "موقف العودة إلى البيت". مواقف لعبت فيها

المخيلة الابتكارية دوراً هائلاً في رسم صور غاية في الحدة والجمال والشاعرية. مع أنه في مواقف السرد العادية قد تقع الرواية في مباشرة لغوية، أو في صور لغوية بلاغية تقليدية.

ولا نستطيع أن ننسى تنامي اللغة مع الموقف واحتوائها له واستخراج القيمة بطريقة طبيعية تحمل الدلالة وتشي بالمعني العميق. وربما كان للموضوع المطروح دواعيه في علو النبرة وحدة التعبير ومباشرته أحيانا، كما كان له أسبابه البنائية في تنوع الضمائر وإن ساد ضمير الغيبة سيادة صارمة.. وكأنما هو ضمير الواقع بسطوته، على حين جاء ضمير المتكلم في كثير من حالته مذعورا متسائلاً مرتاباً، منسحقاً وكأنما يمثل الأنا المنسحقة.. إنه مستوى آخر من مستويات ثنائية الذات والمجال.. ومن ثم تعطي القراءة للرواية بعداً مجازياً تتمثل في انسحاق الذات وعجزها العام أمام الوجود الخارجي على أي مستوى، كما تعطي بعداً واقعياً بحتاً بمفرداته الخاصة جداً.. بل تسعى إلى التبشير بالحل القائم على المقاومة التي يجب أن تحرث المكان للشمس والوهج الجميل: لأن الأمر يعد رثاءً للمكان يقدر ما هو استخلاص للجوهر والقبض عليه وإنمائه.

عيون الملح

إسماعيل علي

"عيون الملح" رواية ذات مستوى فني متميز عبرت على ساحة الأدب والثقافة عبوراً سريعاً، دون أن يلحظها ناقد متبصر أو قارىء متذوق، ليوقف عبورها السريع، وليجعل منه ثباتاً وتأصيلاً كمدخل للدراسة والتذوق..

وفى الحقيقة سيظل الإحساس بالجدب الأدبى قائماً مادام الاقتراب الحميم من الأعمال الأدبية المتميزة يلقى إهمالاً مصحوباً بالإصرار والترصد. وبخاصة إذا كان صاحب العمل خارجاً عن إطار التجمعات ذات التنظيم القادر على التلميع والإعلام. والأديب "إسماعيل علي" عرفته الحياة الأدبية منذ أواخر الستينات، وهو ليس جديداً على ساحتها، ولكنه يمس أطراف الجدل والحوار. ويأتي عليه زمان آخر تشغله الحياة، وتبعده لجاجات القوم وثرثرتهم.

كان كتابه الأول "رجل غير معترف به" يحمل سمات فنية بارزة تعكس ملامح جمالية في الفكر والأداء لعقد من الزمان، حمل ثورة وتجديداً في الفكر والفن.

"وعيون الملح" رواية تعتورها حركتان رئيسيتان يشكلان موجتين عفيتين، وقد تصبح إحداهما هادرة – وقد تبدو الأخرى ساكنة – وقد يتوازيان كموج الأرخبيل.. فلا تعرف أيتهما الساكنة من الهادرة!!!.

والحركة الأولى موجة رقراقة – تلتصق بالذات – بما تفرزه من مشاعر وإنفعالات، حركة مرتبطة بالداخل ارتباطاً قوياً وآسراً ومن ثم يصبح الاسترجاع والتداعي أهم مميزات تلك الحركة.. إنها موجة باطنية مستدعاة بضمير الأنا – أكثر الضمائر التصاقاً بالذات – وعبر موقف أو ذكرى أو إيماء أو ارتباط شرطي.. وقد غطت هذه الموجة الباطنية مساحة من الرواية، وجاءت هذه التغطية متنامية ومتناسقة مع تطور الحدث وتنوع الأداة. ولقد استطاع الكاتب أن ينسج خيوط هذه الحركة الباطنية فى رقة ونعومة صاحبت جيشان الذات وانفعالاتها وإحباطاتها.

وجاءت الحركة الثانية التي يصبح الخارج فيها له ثقله ووطأته.. خفية مستترة تكتمل تحت غطاء الداخل وموجة الفياض.. حتى إذا تمكنت صارت لها السيادة الفنية، وكلما اتضح الخارج خرجت الذات من دائرتها المقفلة، حتى إذا انتهى العمل بالرصد الخارجي البحث، خرجت الذات من أزمتها إيحاءً، وتلك الحاجة إلى الالتصاق، وإن عبر عنها الكاتب على طريقته في تصور الوقف ذهنياً قبل أن يحدث.. قد حدثت وبالطريقة التى عبر عنها الكاتب.

حين وجد البطل في المدينة الجديدة المكان الملائم لإفراز روح الانتماء الحقيقية، والتي فقدها فى المدينة – الفول – كما وجد فى مديحة (بياتريس) جديدة أخذته إلى المطهر.

فتظهر من أدران الماضي، واستعد نفسياً لواقع جديد وحياة جديدة، وكان للزمان الآتي وجوده وتواجده، وللانتماء ثقله وزخمه.. ثم تبرز الموجة الثانية – موجة الخارج – الواقع بكل ما فيه، ويتسيد الحاضر

وتصبح لغة الراوية رصداً لمفردات الواقع الخارجي وإرهاصات الذات المتنقلة مع هذا الواقع الجديد.. وتضحى المفردات دالة على صلة مباشرة مع الواقع الجديد الذي يواجهه البطل شيئاً فشيئاً متخلصاً من سطوة الماضي ومفرداته. ويتحوَّل السياق إلى سياق سببي تتابعي، وتتسلسل العبارة وتتماسك، وكأنما توحي وتعكس تماسك الذات..

في هذا المنعطف النفسي كان للإدراك الحسي تميزه في رصد المرئيات ومفردات الواقع. وأخذت العين اللاقطة تتجول في حرية دون أن تعطي فرصة للأذن أن تتسمع حديث الذات الداخلي فرصدت العين ووصفت وجسدت المكان والذات، مما يعطي – نفسياً – تصالحاً بين الذات والمكان، وهو ما كان متفقداً في المرحلة الماضية من حياة البطل..

جفونها.. لهذا دهشت حين رأيتهم يلتفون حولى مقنعين بالوجوم..

فى مقطع الرواية الأول دلالات الخيوط الرئيسية للحدث الذي سيتمدد ويتفرع عبر مساحة العمل..

ثمة وداع للبطل من الزملاء، حيث ترك عمله كمدرس بالقاهرة ليعمل – منقولاً إلى الصعيد – مدرساً بمدارسها المختلطة.. واتخذ شكل الوداع مظهر الموتى، وهيئة الجناز.. ومن ثم كان ثقل اللحظة على الذات الشاعرة بالظلم الذي وقع عليها، ومحاولة صمودها مع التجربة المجحفة؛ فالنقل في نظرهم نفي، والنفي إلى الصعيد يرتبط بموات جديد.

وجاءت الكلمة الأولى في الراوية إيحاءً من البطل بأنه لا يزال يحيا، وإن النفي جاء قاسياً، إلا أنه قادر على احتوائه: "كنت أدرك تماماً أني لم أمت بعد".

وقامت الرواية كلها لتبرهن على تساؤل ملح برز في باطن الذات الواعية، وهو كيف لم يمت بعد. إن الوقوف على حافة الموت حين ودع الزملاء إلى الصعيد مزوداً بتجارب محبطة وشديدة القسوة، كان فرصة للذات لإبعاد الموت، وإحلال الحياة بدلاً منه.

وجاء هذا الثبات المهتز في الصفحة الثانية، أشبه بطرد الموقف، ونبذ مرحلة من العمر جاءت مفروضة، لكن الذات تعاملت معها بوعي، وإن مثَّلت ضغطاً نفسياً..

"وتضخم الفحيح والهمس والتمتمات. صار كتلاً صلبة ملتهبة، تعوق تجويف أذني.. يحرق الشرايين المتجمعة في مؤخرة رأسي.. صرخت فيهم: كفى.. تراجعوا.. تفكك محيط دائرتهم.. تباعدوا.. أداروا ظهورهم وشرعوا يمشون وهم ينحنون قليل إلى الأمام كأنهم يحملون فوق ظهورهم حملاً ثقيلاً"

ومن خلال هذا الوصف، ندرك تماماً كيف حوَّل الكاتب باقتدار، لحظة الوداع إلى موقف يتسم بالنبذ والرفض.. في المقطع الأول شكل الزملاء حصاراً رهيباً، وذلك أن الزملاء يرتبطون شرطياً بماضي البطل في عمله، وإحباطاته المتوالية في المدينة الغول التي عاش فيها، فلقد شهدت المدرسة وشوارع القاهرة فشلاً في الحب، وضياعاً في الحياة، وارتباطاً غير شرعي بامرأة كان يؤرقه – رغم جيشان الانفعالات – جانب الدنس فيه.. الحصار يمثل حياة كابوسية عاشها البطل واكتوى بتجاربها.. وحين جاءه النقل الفجائي، بدأ التحول كامناً ومستتراً. ولقد وضح ذلك في المقطع الثاني؛ ففي هذا المقطع تصوير بشع للزملاء الذين

كانوا محور حياة البطل يوماً ما، وجاء التصوير إدانة واقترباً من تحول الذات ورفضها للماضي وتحسسها لحاضر سيتحدد عبر رحلة القطار إلى عمله الجديد.

ولعلنا نلاحظ هذا التراجع من الارتباط بالماضي من دلالات الألفاظ التي توحي بها الألفاظ الدالة على تلك الحالة النفسية الكامنة. وجاءت دلالات الألفاظ مترابطة ومتنامية لأحداث عنصر السببية.. (كفى، تفكك، أدار الظهر)

إن تحليل بداية الرواية يوحي بهندسة فنية تتوزع على مساحة العمل، وتبرز أن الحدث في الرواية نما وتشعب بعد أن بذر الكاتب بذوره الأولى في أول الرواية. ومن ثم جاء النسق الفني متنامياً ومتكاملاً.. وجاءت النهاية موضوعية بعيدة عن الافتعال ذلك أن النهاية جاءت نقضاً للبداية.

وهذا التناول أوضح الخلل النفسي في الشخصية المحورية، هذا الخلل جعلها تقترب من الماضي، والماضي عنصر مؤثر في الشخصية، ومن ثم كثر التداعي والاسترجاع. وهو في استرجاعه يستجلب الماضي ويهرب من الواقع الجديد الذي هو قادم إليه ومن ثم يسيطر الانسحاب مع النسق الفني، وجاء طواعية ليبرز حرية التنقل بين الأزمان، وبين الحلم والواقع.. وبين التخيل والحقيقة.

"انحنيت لأثني طرف البنطلون كي لا يبتل، فوجئت بالجورب يتهدل فوق وجه الحذاء. دهشت.. أول مرة أدخل فيه قدمي.. اشتريته واثنين معه بني وأحمر، وهذا الرمادي عصر أمس من محل قطاع عام"

ويمضى هذا الانتقال بين زمانين الى أن يهتدي إلى محطة القطار.. "وظللت مستمراً في سيري حتى انتهى الرصيف بانحدار أملس، فانحدرت معه بحذر وجدتني بين قضيبين غير اللذين يقف فوقهما القطار.. تذكرت أيام كنت أنزل من القطار عند محطة البلدة وآخذ في الجري فوق حافة القضيب لاحقًا به وأستمر لمسافة طويلة دون أن تتزلق قدمي"..

حتى إذا ركب البطل القطار جاء الإغراق في الذاتية قوياً، وبدأت الموجة الباطنية الفنية تسيطر على حركة النفس.. واستدعى ذلك من الكاتب أن يبلور ضمير الأنا، ويجعله أكثر حرية في الزمان، وأكثر التصاقا بالباطن.. وهذا الالتصاق يشي بخوف كامن من المجهول وخشية من الجديد، ومن الحقيقة التي ستواجهه، ومن ثم فإن الكاتب يتوقع الموقف في الذهن قبل أن يحدث مما يساهم في إحداث عنصر الترقب.

إنه يصنع تخيلاً للموقف، مما يثير النفس خوفًا وقلقاً، وكأنما الخيال يصنع الموقف الذهني ليمهد به للموقف الحقيقي. هذا التصور يدل على دلالة واضحة على الأزمة التي يقع فيها البطل – وهي أزمة اللافعل، أو الخشية من الفعل – تلك الأزمة التي ولدها تجارب محبطة وفاشلة. وهي تجارب ذاتية بحتة مصحوبة بهموم سياسية هامشية.

"نظرت إلى باب الديوان.. سوف يأتي الكمساري بعد قليل، وربما يجيء اللحظة فيطرق زجاج الباب بقلمه ثم يفتحه ويدخل ببعض جسمه من فتحته المواربة، وهو يلقي بعبارته التي هرأت مخارج حروفها من طول تكرار اصطدامها بلسانه. واللجوء إلى تصور الموقف قبل حدوثه ناتج من حساسية في الذات وإحباط مستمر، ومن ثم تنداح رقرقة مستترة تشي

بالحاجة إلى الالتصاق من مكونات الإحباط تلك العلاقة كثيراً على مساحة الرواية، بل اتخذها الكاتب رمزاً قوياً للماضي المهزوم.

في موقف جمع البطل وتلميذته ينفجر المخزون في قلب البطل حين يعلم أن بعض المدرسين يغازلون حبيبته – تليمذته – مما جعله فيما بعد يفضح تلك المحاولات – فيفضح نفسه – ويعري العلاقة بينه وبين تلميذته، وينهي العلاقة، لقد جرح قلبه بأظفره.

"مدرس الرياضة يكتب لي بين السطور كلاماً فاحشاً، ومدرس العربي يكتب لي أبياتاً من الشعر ليست مقررة عليّ.. و.. و.. صرخت: كلاب.. مدت يدها تكمم بها فمي.. يدها ممتلئة ودافئة، تلاشى صدى الصرخة من الغرفة وتبددت فورة الداخل التي انبثقت عنها. رفعت يدها بعد ما لاحت استكانة شفتي ببطن كفها، وخبأتها في حجرها، لم تنطق بكلمة، ولم أضف أنا الآخر شيئاً"

وتشوّق البطل إلى عالم جديد، مكان جديد يتراءى فيه الواقع بكل ما فيه، ليعيش فيه يومه الحاضر دون أن يكون للماضي حضوره الدائم. وتلك إشارة إلى الحاجة إلى الالتصاق أو الانتماء إلى واقع جديد ومغاير، وتلك الإشارة تحمل في طياتها تحولاً ما، بحيث تبدأ موجة الخارج في الظهور.

ويتضح أمل البطل في الخروج من هذا الحصار الكابوسي، حصار الماضي المهزوم: "تمضي خطاي بالسرعة التي كانت عليها منذ البداية بقليل.. تسبق عيناي خطاي، تفتشان بفتور عن طريق يدفع بي إلى ما وراء الأسوار، تنمو بداخلي رغبة في أن أبلغ بعد لحظة، لا تزيد، المدينة..

أدخل إليها. أرتمي فوق أرضها، أتمرغ في ترابها، أتذوق طينها، أهرع لاحتضان أول من يلقاني.. أدفن جسدي في حضنه.. أمتص دفء صدره.. أجوس في شوارعها.. أدق كل الأبواب.. أطرق بصوتي كل الآذان.. أجري إلى النهر.. أقذف بجسدي فيه.. أغتسل".

ولنلاحظ معاً دلالات الألفاظ التي صاحبت حركة النفس وجيشانها.. أول ما نلاحظه حركة الخطوة السريعة، وهي حركة إلى الأمام يحددها هدف مكاني جديد ومتجدد ومغاير للمكان الذي تركه مهزوماً ومنفياً، ورغبة كامنة في تخطي الأسوار، والتغلب على الأسيجة التي تعرقل الذات وحركتها؛ مما يعطي للأمل فرصة للنمو لتحقيق الرغبات في الدفء والحنان والارتباط بالجذور. حتى إذا ما تحقق الأمل، أحس بالفرحة فمشى في الشوارع يعلن عن فرحته، ثم يهبط النهر فيغتسل من كل ما علق به من أدران الماضي، وهو اغتسال نفسي بطبيعة الحال.

"وقفت على الشاطئ أرنو إلى قرص الشمس الغاربة. يكاد القرص يملأ باستدارته الأفق ويصبغ بأرجوانية خلابة اتساعه. والماء يتدفق بين ضفتي النهر بغير صخب ولا هدير. مراكب تمضي شمالاً وأخرى جنوباً.. ترفع أشرعة بيضاء تعانق الريح وفوق سطوحها أهرام قلل وجرار، وحجارة رصت بنظام بديع فوق بعضها. وقرب الفوهة التي تنفتح على قاع المركب حيث الكم القليل من الزاد والحاجيات البسيطة المبعثرة، يجلسون متجاورين وهم نصف عراة، كلٌ يلبس قميص دمور يظهر منه الساقين حتى الركبتين، وينفتح طوقه كاشفاً ضمور الصدر والشعر الكثيف الذي يغطيه، وصوت غناء شجي ينبعث من حنجرة يشرخها

الألم، يهدهد أحزان القلوب، ويذوب حنينها للذين ينظرون هناك تحرق اللهفة ضلوعهم ويعتصر الحنين قلوبهم. وحين توارى قرص الشمس الأرجواني من الأفق وسحب ألوانه تاركاً وراءه ظلالاً تتزايد وتتكاثف.. استدرت راجعاً إلى المدينة محمولاً على أجنحة من السكينة التى كنت ما أزال أسبح في خضم تيهها"

ودلالة هذه الفقرة الطويلة واضحة، فهي تبرز سيطرة الواقع الجديد على البطل وذوبان الذات في هذا المكان الجديد.. تلك المدينة التي قاومت الظلم واستطاعت بجهود أبنائها المنتمين أن تبرز كواجهة رائعة لعمل الإنسان وكرامته.

ولقد وصف الكاتب مظهراً طبيعياً من مظاهر تلك البيئة الجديدة، وصفه بتأمل وبحب، وأباح لنفسه أن يتدخل في حركة الواقع الخاصة براكبي السفن، ولكنه يدل على مدى الحب الذي بدأ يتغلغل في قلب البطل، ولقد احتواه هذا المشهد تماماً، مما أضفى على نفسه السكينة والطمأنينة، مما يوحي بتشبع الذات بشخصية المكان الآسرة، ويشير إلى تصالح الذات مع المدينة الجديدة التي صنعها أبناؤها بالحب والانتماء..

ومن ثم يرفض البطل بعد أن علم بأن نقله قد ألغي، يرفض أن يترك المدينة ويصر على أن يحيا بها ويعيش، ففيها كانت ولادته الجديدة، وكان حبه الجديد المبرأ من خزي الماضي وإحباطاته.. وهو بهذا الرفض يعلي من الواقع الجديد. الواقع الذي ينتمي إليه الإنسان فيرتبط به وينميه ويعد له ويرفع منه.. إنه واقع الانتماء الحقيقي."سأتركك الآن فإني أتعجل الكتابة لأخي كي يأتي لزيارتي فربما يجد في تجربتكم حلولاً لبعض مشكلاته هو

ورفاقه في بلدتنا، وسوف أكتب أيضاً إلى صديقي مدرس الكيمياء أدعوه ليتذوق معي القرفة بالزنجبيل"

وانسحب الماضى، وحل بدلاً منه واقع جديد، وتبع هذا الانسحاب والإحلال – على مدار الرواية – زمانان كبيران سادا الرواية منذ المقطع الأول حتى المقطع الأخير.. زمان الحكي وهو زمان حاضر ينقل فيه البطل ما يصادفه في سفرته إلى عمله الجديد وهو زمان موصوف بمعنى أنه زمان يقترب به الكاتب من مادية الأشياء الخارجية. وزمان خاص حيث تنثال الذكريات وتتكشف العواطف. إنه زمان تراجعي، زمان نفسي مريض ملتصق بالذات التصاقاً مباشراً.. وتراجع هذا الزمان التراجعي شيئاً فشيئاً إلى أن ترك ساحة الفعل للزمان التقدمي أو الزمان الحاضر، مما جعل الغلبة للواقع، وأسرع بتطهير الذات، وخلوص انتمائها .. ولم يأت ذلك اعتباطاً، فقد جمعت مقدمة الرواية خيوط الحدث وكمونه، وساهمت في التعرف والتحسس للصياغة الفنية الجميلة بل ووشت بما يمكن أن تكون عليه حركة الذات وحركة الخلاص مما يوحي بأن الكاتب قد أخضع راويته لتخطيط هندسي فني بحيث تلد المقدمة أحداث الرواية ونهايتها. ولا شك أن ذلك ينبىء بموهبة واضحة في التعبير واستخدام الأداة مما يجعل لأدب الكاتب تميزاً خاصاً به.

الأسوار.. والنظر إلى أسفل

محمد جبريل

في رواية الأسوار استطاع الكاتب محمد جبريل أن يختار وينتقي من الأحداث العامة والخاصة ما يرتبط عضوياً بجسم العمل وطبيعة الشخصيات وهو هنا قد طبق على عمله الإيحاء بمنطق التكوين الذي يحكم بناء الصورة، والذي يتداخل في إطارها السرد والشخصية والحوار. ولقد لعب الحوار دوراً مهمًا في الرواية..

إنه ملمح عضوي وأساسي.. ساح في نسيج العمل الفني متشابكاً وملتحماً معه إنه نسيج متكامل مرسوم بثراء تعبيري واضح وأكده الموضوع العصري المتواصل تاريخياً والذي يرمز إلى عصرية مكشوفة وإلى حالة منفردة في مجتمع بعينه، ولقد أفاد من أسطورة مقتل المسيح عليه السلام. إنه نتاج الموضوع دفع به إلى النمو العضوي من حيث التوافق الفني للحدث والشخصية والصورة، ومن ثم فالرواية ذات إحكام شديد في الصنعة والمعالجة.

والرواية تعالج موضوع الاعتقال من خلال شخصيات متعددة منها الطالب والصياد والقاتل والغشاش وتاجر المخدرات والصحفي والمثقف والشاذ والأستاذ رمز الخلاص.. إنها تصوير لحياة هؤلاء الأشخاص في جب غويط معزول عن الناس والحياة شريحة إنسانية مسلوخة من جسد

المجتمع المتخثر حتى النخاع متروكة لا تعلم لها مصيراً في جو مرعب من القهر والظلم و سخونة الصحراء ورمالها حاولوا أن يرفعوا أصواتهم فأضربوا عن الطعام لكن إدارة السجن/ الجُب استطاعت أن تخفي خبر الإضراب ثم يتفتق الذهن عن حيلة بشعة عن طريق إجراء قرعة ومن تصبه القرعة يصب عليه البنزين ويحرق فالحريق شهادتهم وصوتهم على وجودهم من أجل أن يعرف الناس أن هناك جماعة مغمورة في الجب لا تعرف لها كينونة تستولد صرخة احتجاج وإدانة متمثلة في حريق نزيل وهو الأستاذ رمز الخلاص لمجرد أن يسمعوا بهم ويعرفوا مكانهم ويسمعوا لهم والذين في السجن جميعاً عشقوا مصر ولأنهم رفضوا كل هذا الزيف زج بهم في السجن.. إن العشق الخاص الذي استحوذ عليهم كان من أجل أن تبقى مصر حرة، وكان جميلاً من الكاتب أن يورد فقرة أنقلها بالنص لاعترافات سجين فى مرحلة ما قبل الثورة تلقي بظلالها على درجة التواصل أنا عاشق ولهان قد عذبني الحب وملكت الحبيبة عليَّ مشاعري فأنا أراها في كل وقت وفي كل مكان وأراها على وجه الخصوص إذا سجى الليل ولكن ليلاي ليست ليل العامرية لا ليلى الأخيلية ولا ليلى المريضة بالعراق بل ولا ليلى مراد وإنما هي ليلى المصرية ليلى الهيفاء السمراء ذات الشعر الفاحم والعيون الصحاح المراض إنها سعادتي وبلائي وشقوتي وهنائي أحبها حباً يقرب من الجنون و أغار عليها غيرة المفتون وإن أشقى ما يشقيني أن أرى إلى جانبها أجنبياً أشقر ذا عيون زرق يغازلها ويحاول أن يصل إلى قلبها.. ويل له مني والله لأقتلنه أو يبتعد عن

طريق ملاكي" (من اعترافات السجين السياسي محمود يحيى مراد في حادثة مقتل أمين عثمان)

إن محاولة الكاتب إضفاء التاريخية على عملة استدعاه أن يستخدم الزمن التاريخي المتمثل في المقتطفات، والزمن الآني المتمثل في داخل ذوات الشخصيات، ثم الزمن المستشرف إلى البعيد

والكاتب حين استوقفه الموضوع، أكد على ملمحين أساسيين هما أن مصر طموح منذ الأبد وبين النكبة والطموح تتولد المأساة.

وإذا كانت الخيانة في السجن/ الجُب، نتيجة إغواء وإرهاب فهي القهر على النزلاء، والخيانة هنا ذات دلالة على طبيعة المجتمع وبنيته سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وثقافياً. ومن هنا سار المثل الشعبي بعد ثورة عرابي (الولس هزم عرابي)، ولقد تحمل الأستاذ عبء الخلاص للجميع ومنذ تلك اللحظة تأكدت ذاته وتحقق وجوده، فهو الضحية وهو طوق النجاة، صرخة الألم التي قد تتبعها الراحة والطمأنينة. ولقد واكب ذلك كله آية المزمور لتوحي بالميلاد والخلاص إن صح التعبير (أنت ابني.. أنا اليوم ولدتك) ولقد أضفى الكاتب على الأستاذ صفات الرحمة والحنو.. فهو الرحيم الهادئ العالم، ذو البسمة الرائقة، والكلمة الرقيقة، واللمسة الحانية، وهو كما يقول أحد النزلاء: "كلماتك هي الوقود الذي يغذي إرادة النزلاء"، ولقد أحبه الجميع: الوفدي والسعدي والإخواني والشيوعي والنشال والقواد وطالب الثأر والقاتل وبائع المخدرات.

ولقد استطاع الأستاذ أن يحول التزل إلى مكان يسوده الحب والمودة. "قبل أن تنقضي على نزوله في المعتقل أسابيع، بدأت السلطات النفسية، لفتوات العنابر تذوب وتنتهي، حل محلها حب دافق ومودة بينه وبين التزلاء الذين أسرهم إليه ذلك الشئ يبدو في عمق نظرات عينيه، أقرب إلى القوة الغريبة الغامضة المسيطرة".

ورغم هذه المحبة وهذا التأثير إلا أن "مجاهد الغزالي" ظل وحده دون الفتوات الثلاثة عشر.. يناوئه، باستمرار.. إلا أن تأثير الأستاذ تخطى كل السدود لدرجة احتواء الحراس أنفسهم، وفي عصر اليوم الثالث من مجيئه، جلس التزلاء "في الساحة على هيئة دائرة أشبه بالحدود. وقد انضم إليهم ثلاثة حراس وهو يعظهم".

وحين أثر الأستاذ في التزلاء تغيَّروا وثاروا مطالبين بالإفراج.. "مئات الحناجر الصاخبة تغني وتصرخ.. وهتف ويختلط صداها.. بأقدام الجنود.. والتي تعدو في غير اتجاه.. اجتاحت العنابر موجات كاسحة من الصراخ والأنين والصفير والبكاء"

لكن التزلاء العُزَّل لا يستطيعون حماية أنفسهم فالقطيع يهرب دوماً من وجه ذئب واحد، واللحم لا يمكن أن يواجه الرصاص. يقول "وسيم خالد" في مقتطف سجله الكاتب، ليصل اللحظة بالماضي التاريخي: "لماذا تجري كل هذه الجموع أمام عدة أفراد؟" واكتشف فجأة الحقيقة البسيطة: أن اللحم لا يواجه الرصاص.. أن مترليوزاً واحداً يوضع على رأس أحد الشوارع.. كفيل بإيقاف أي مظاهرة".

ولقد استدعى المأمور الأستاذ ليتعرف منه على من ساعدوه في موقف الصراخ بعد مقابلته بحلمي عزت، والذي هُدِّد فباح بالسر، لكن الأستاذ كتلة الصمود رفض، وتنهال السياط عليه وهو صامد، ولأنه المحبة والأمان والخلاص، ثار أحباؤه وحواريوه من النزلاء.. وما لبثوا أن هدروا ثانية "ولم يدر أحد كيف ولا أين بدأت الفوضى تكسر الطوق البشري فجأة.. ليتوزع بلا رابط في المساحة الواسعة.. وامتد الزئير الوحشي إلى ما بعد الصحراء والأودية والجبال.. الإفراج.. الإفراج".

وسجَّلت الآلة تلك البرقية: "المعتقل في إضراب.. ننتظر التعليمات".. وتحرك بحر السكون وتغيرت الحياة داخل المعتقل وأبيح ما كان محرماً.. "والكلمة التي لم تكن تتعدى جدران العنابر.. في همس تكاد تكون سراً يحرص الجميع عليه.. أصبحت نبض النقاش المستفيض".

وربما كانت رسالة بيومي الدكر أحد النزلاء إلى زوجته تؤكد ذلك تماماً. يقول بيومي في رسالته "أعرِّفك بأن إدارة المعتقل سمحت لنا منذ ثلاثة أيام، أن نسهر في العنابر حتى منتصف الليل، بعد أن كانت الأنوار تطفأ في الساعة العاشرة، فنضطر إلى النوم أو نسهر في الظلام، ونحن نقضي معظم الليل في الغناء والرقص وتبادل النكات.. وربما روى لنا الأستاذ تاريخ الرسول والصحابة، وتلا آيات القرآن الكريم أو الأحاديث النبوية".

وحين أجريت القرعة التي لجأوا اليها لإسماع صوتهم للآخرين، رست القرعة على الأستاذ، وأصبح هو الضحية.. وهو الخلاص لكل الخيانة هي

هي. فلقد طويت الأوراق جميعها على اسم الأستاذ.. وتبدأ الرواية من هذا الحوار بين الأستاذ والنزلاء المحبين حول القرعة ومن خلالها تبوح الشخصيات بداخلها، وهذا الحوار اتخذه الكاتب وسيلة للتعرف على شخصيات النزل ومستفيداً بالقطع السينمائي.. "ضرب أنور عبد الحفيظ كفا بكف وقال متعجبا:

– الغريب الغريب.. أن القرعة تصيب اسم الأستاذ من بين كل هؤلاء الغنم.

قال الأستاذ في صوته الهادئ الطيب:

– يا صديقي العزيز.. طويت الأوراق على اسم واحد.

ولقد حاول النزلاء أن يعيدوا القرعة، لكن الأستاذ صمم على اتمامها، إنه يضرب مثلاً في الصمود والإخلاص.

يقول الأستاذ. "إذا كان محتماً عليّ أن أواجه الموت في غدي فلن يغير من واقع الأمر أن أواجهه بالخيانة".

– ولماذا تقاسي الموت في سبيل هؤلاء الغنم؟

في استسلام غريب:

- ربما كُتب عليّ ذلك.

ولقد تلاءمت الفقرة التي أتى بها الكاتب بعد سرده لهذا الحوار تلاؤما موضوعياً، فكشف عن أن مصر بلاد رب الشمس رع في حاجة إلى من يهب لنجدتها والتضحية في سبيلها "أليست هذه بلاد رب الشمس رع؟ متى يهب لنجدتها الراعي الصالح. من لا يعرف قلبه الوحدة. الذي إذا ضلت مواشيه قضي يومه يجمع شملها ويروي ظمأه. ويداوي عللها.. متى يجئ فيجتث الشر من أصله ويسحق البذرة الفاسدة قبل أن تنبت؟ أين هو اليوم؟ هل راح في غيبوبة النوم. الحكيم الفرعوني أبو–وبر".

ولقد تنوعت شخصيات الرواية فهناك بكر رضوان الذي عاش حياته في البحر، البحر عالمه وأغنيته وقدره السيئ "والقلب البحر الذي ابتلع عشرات الجيف يمضه الحنين لكل الناس.. ولكل الأشياء.. ما مضى قد مضى".. ولقد عانى بكر رضوان من سطوة الإقطاع في البحر فرفع صوته.. يشجب كل ما يمتهن الإنسان ويسحقه ومن ثم ابتلعه السجن/ الجُب.. من هنا كانت الفقرة المقتطعة من كتاب الموتى ذات دلالة واضحة على التواصل التاريخي. فليس بكر رضوان وحده من عانى هذا الظلم الاجتماعي وتحكم فئة الإقطاع في رزقه، بل إن الفلاح المصري القديم قد عانى مثلما عانى "وهأنذا جئت، أعاين جمالك.. لم أرتكب الظلم في الناس.. ولم أغش في قياس الذراع وفي حد الحقل.. فأنا نقي، نقي..".

وهناك الصحفي الذي يُفاجأ بزائر غريب يعرف عنه كل شئ حتى قراءة الجرنال في دورة المياه، وهي عادة صباحية لازمته طويلا.. وبدت حياته كتاباً مفتوحاً أمام الزائر الذي يطلب في عبارة قاسية.

- حتى لا أسطو على وقتك فكل ما أريده منك أن تطلعني أحياناً على ما تتبادله مع أصدقائك من أحاديث..

ولقد سيطر الهول الانفعالي والتوتر النفسي على الصحف، تهدمت الأشياء في ذهنه.. وتشتت ذاته.. وهنا نجح الكاتب في مزاوجة الغضب بالحركة. والمعنى بالصورة: "وضع غضبه – دون تعمد – في تكور قبضته".

وفي محاسبة الذات يلتحم ضمير الأنا والمخاطب في جديلة واحدة تكشف عن البعد الخارجي والداخلي، "ورغم الخوف فلا مفر من الرفض.. أرفض.. أرفض.. أرفض"، إنه صوت متمرد ينضاف إلى سابقه ليستسلم المتمرد لقبضة القهر، وليتلقفهم الأستاذ ليعيد تشكيلهم من جديد، فيشعرهم بذواتهم، وبأنهم شئ كبير وأن (الحرية والحب، والأمان... قضايا لا تصح بغيرها حياة).

ومع حرص الكاتب على متابعة شخصياته إلا أننا نجده يلح على شخصيات بعينها مثل الأستاذ وبكر رضوان والصحفي وبيومي الدكر، وينسى شخصيات سقطت منه في دائرة الصمت والظل. مثل على الشامي وغيره..

إن أيام القهر والعذاب لابد أن تتحول، ولابد أن يتغير المجتمع الذي تحكمه قبضة القهر والتسلط ليحل السلام ولينشر الحب، ويصبح المجتمع عائلة واحدة.. فدعائم النظام هاوية ولابد للمتحرك أن يضغط أحشاء المجتمع ليقضي على تخثر العلاقة وفساد النظام.. يقول الحكيم الفرعوني.. واصفا المجتمع المصري القديم قبل أن يتوحد، حالما به: "كلا.. لم تأخذه سنة ولا نوم.. سيأتي من الجنوب، اسمه آميني، أبوه من الصعيد، وأمه من النوبة.. وسيضع على رأسه التاج الأبيض ثم يضع على رأسه التاج الأحمر.. ليوحد الإقليمين وينشر السلام في ربوع الوجهين.. وسيفرح به أهل زمانه.. فليفرح كل من قُدِّر له أن يشهد ذلك الزمان".

ولقد استطاع الكاتب أن يسمو بالموقف إلى درجة ناضجة فكراً وتعبيراً.. ومن أروع المواقف ذلك الموقف الذي وقف فيه الأستاذ يحاسب نفسه ليعرف أين المكسب؟ وأين الخسارة؟ ولقد غلب على العبارة القلق النفسي والحركة الانفعالية الهادئة وثقل التساؤلات.. فهو ينتظر مصيره، حزين النفس، يتمنى أن يكون لتضحيته نتيجة محددة.

"النفس حزينة حتى الموت. هل أصبحت الكلمات الطيبة محرمة على أحد؟ وهل تبذل الحياة مقابلاً لنوايا الخير؟ وهل تكون وفاتك الخلاص. حقيقة. لتزلاء الأسوار؟ هل يحل الأمان والحرية؟ وماذا لو يصبح الفداء بلا خلاص؟ هل تذهب حياتي سدى"..

وهو موقف يرجع بنا إلى العشاء الأخير، وموعظة المسيح الأخيرة. إن عصرية الرواية الواضحة مع تواصلها التاريخي المشبع بعبق التربة

المصرية واضح منذ الفراعنة، ومرورًا بغزو الترك، ووقفة طومانباي، وهزيمة عرابي، وصلابة الثوار.. فلماذا يحاول الكاتب إذن إجهاض عمله الفني، بتحديد ملمح تاريخي واحد. في الوقت الذي اتسم فيه العمل بالتجريد، وسيطرة الفكرة، فلننظر إلى التغير الذي طرأ على المعتقل، وليلة الفرحة بالتغير كما العيد، وهم يجلسون مع الأستاذ في جو صوفي تتسم عباراته بإنجيلية مقصودة.

"واتجه بنظرته إلى الإثنى عشر. الذين صنعوا في جلستهم على الأبراش ما يشبه الحدوة؛ الليلة عيد.. فلماذا لا نطرح الهم ونتخلص من تلك الكآبة الثقيلة".

وأسرف الكاتب في تسقط أي خبر تاريخي أو موقف ما ليبين مدى المواصلة، وذلك مثل حديثه عن شخصية الشيخ الذي كان يساعدهم في السجن على توصيل رسالتهم.. حيث أتى بمقتطف عن المسعودي: عن رجل قبطي يتصف بكذا وهكذا وكذا، وهو تزيد كان يجب على الكاتب أن ينتبه له. وحدث الرواية كما رأينا، لا يمكن أن نتعرف عليه دفعة واحدة. فليس هو الحدث المتطور النامي الممتد طبيعة الرواية التقليدية. وإنما يتحدد عبر بؤر المواقف المختلفة وزواياها المتعددة.. ورسالته الفنية سواء بالسرد أو بالحوار أو الرسائل أو المقتطف أو الاستبطان أو الحوار الداخلي والتقطيع السينمائي. وأسلوب الكاتب أسلوب شاعري متماسك؛ فالكاتب يجيد استخدام الصور الجزئية المتراكمة لتتحول في النهاية إلى صورة كلية متناغمة في اللفظ والحركة والإيقاع والكلمة

داخل الجملة والتركيب ذات دلالة جمالية من حيث نسق العلاقة في التركيب، وهي تلائم تتابع الحركة الانفعالية التي تعتمد على جيشان الإحساس وشحنات الانفعال. وهي حركة تثري الإدراك الحسي من كثرة تتابعها وتوارد عباراتها.

والكاتب "محمد جبريل" يعبر في أدبه عن فكر متفتح وخبرة ثقافية عريضة، فضلاً عن التأثر بالاتجاهات التجريبية التي شملت الفنون المختلفة، ومنها القصة والرواية. ومن ثم كانت عدسة الفنان المبدع تضيف الكثير إلى العمل. إن المنظور الخارجي كما قلت يمتزج بأغوار الذات، كما أن هناك تحاوراً مستمراً بين الذات والموضوع. هذا التحاور يؤدي إلى ثراء فني ووجداني.. وتبعاً لذلك كله كان الرفض للأطر التقليدية القديمة، وكان البحث التجريبي عن الأساليب الفنية التي تتواكب مع التجربة الجديدة؛ "فالشخصية الجديدة تحتاج إلى شكل جديد كي تعبر عن نفسها".

* انشطار الذات في رواية النظر إلى أسفل *

تعتبر رواية "النظر إلى أسفل" علامة مميزة في أدب الكاتب المبدع محمد جبريل، ويأتي تميزها من عودتها إلى التلقائية التي كانت سمة عملية الأولين: "تلك اللحظة من حياة العالم"، ثم "الأسوار"، وهذه التلقائية تعطي للعمل الفني بعداً وجدانيًا متألقًا بحيث يثير النص فيضًا من المشاعر والعواطف في لغة موجزة حاسمة تشي بصور شعرية ذات إيقاع منغم يتنامى مع الموقف النفسي والمادي مما.. يتنحى الفكر في شروحه وتعليلاته – رغم

تواجده – عن أن يكون هو المنطلق والمستحوذ.. إن كان الهم الاجتماعي والسياسي محورًا مهمًا في كل أعماله بلا استثناء، ولكنه هنا كان كامناً تحت السطح عبر رصد الأحداث ومردوداتها ثم الجدل المتنوع حولها.

ولقد احتوى النص الأدبي موضوعاً غاية في الحساسية، وله الغلبة الفاعلة في النص، وهو المتسيد على الكاتب وعلى النص معًا.. في حين كانت المساحة الخارجية ذات بعد مرصود ومحايد يتسم بالبرودة في ردوده أو حركته.. والنص – من هنا – يتكئ على حركتين كبيرتين تتمثلان في حركة الذات في بعدها النفسي العميق المستكن والمظلم. وحركتها المنشطرة في الخارج في لحظة مواجهتها للواقع وتحولاته. في الحركة الأولي تتكشف الذات بهمومها الذاتية الضاغطة عبر جزيئات مبثوثة في النص عن طريق الاستدعاء والربط. وفي الثانية تتجلى حركة التاريخ/ الواقع في لحظات الانكسار المستمرة ولحظات الانتصار الشحيحة..

ولقد بدأت الرواية بالحركة الأولى: تلك الحركة التي اخترقت البطل عندما تزوّج من نادية حمدي، وهو الموقف المتأزم الذي انتهت به الرواية.. لقد بدت الحركة ذات موج دائري يشمل النص برمته بحيث جاء النص تحليلاً فنيًا واجتماعيًا ونفسيًا للوصول بهذه البداية/ النهاية إلى القبض على محور الذات في جدلها اللامبالي إن صح التعبير مع الخارج ثم خوفها الناشب في أعماقها على سر البطل ومرضه وعذاباته.

لقد اتسمت البداية بحدة الفعل حين قرر كل من البطل ونادية أن يبتعدا عن المواجهة، وكأن المواجهة تنكأ الجراح وتعطل مسيرة عودة التوازن للبطل. لقد كان الجنون هو نهاية المطاف.. وكشف البداية الطرائق الأسلوبية التي ستضحى سمة للنص، كالتنوع في الضمائر، واستخدام المفارقة اللفظية، والجمل الاعتراضية، واستخدام المجاز لتعميق الصورة أو للسخرية منها، وتنوع الفعل بين الإيجاب والنفي، سيطرة الجملة الفعلية التي هي وعاء الزمن الهادر في الرواية.. ولقد حوت الصفحة الأولى كل هذه الأدوات اللغوية معًا، بل إن عنوان الرواية "النظر إلى أسفل" يشي بذلك أيضاً؛ فكلمة "النظر" تعني الرؤية والمشاهدة كما تعني في الدلالة المصاحبة الكشف والاستبصار بما هو مرئي، وكذلك حرية استخدام الذات في مجال محسوسية الرؤية ومجال تواصلها ودرجة استبصارها.. ويأتي حرف الجر "إلى" ليؤدي دوره في إحداث التواصل بين الرؤية المشاهدة وما تخفيه من دلالات ومعان.. وتعمل كلمة "أسفل" على تعميق هذه الدلالة بالارتداد إلى الداخل/ الماضي.. أو الجانب المعتم فضلاً عما تحمله الكلمة من معنى التدني، وهو معني وارد أيضاً.

ولعل قراءتنا للعنوان تضعنا أمام جدل عنيف بين الذات والخارج، فلقد أصبحت الذات دالة على وجود خوف متغلغل في الأعماق، وتواجد خائف في التعامل اليومي، ومع هذا الخوف المرضي يصبح الإبداع. سيكولوجيا متضمناً من أنواع حماية الأنا المبدعة من المرض

النفسي، وكأنه نوع من التطهير الأرسطي يفسح الطريق إلى انطلاق المكبوت من الرغبات المحبوسة.

نحن اذن أمام شخصية لها بعدها النفسي العميق، وجاء النص الروائي محاولة للكشف عن أبعاد هذه الشخصية وعن الدوافع العميقة وراء السلوك عبر عديد من المواقف والأحداث والأزمات إيمانا من أنه "خلف الحوادث يقع المعنى الذي يريد إليه القاص، ومن ثم لم تعد المتعة تستمد من مجرد معرفة الأحداث الطريفة في ذاتها، بل من التفسير الذي يقدمه القاص لها، من المعنى الكلي القائم وراء الأحداث"(1).

ولقد خلت طفولة البطل من الاستقرار النفسي والسواء الداخلي لانتفاء الانسجام والحب بين الوالدين.. مما أدى إلى الانسحاب إلى عالم تعويضي يتسم باضطراب نفسي وإقامة عوالم بديلة تعطى الإشباع وتحقق "الرجفة"، وبدأت الأزمة النفسية من علاقة البطل بأمه.. لقد كان طفلها الوحيد، أغدقت عليه حبًا افتقدته في الأب وبدأت العلاقة التربية في الأسرة بما فيها من دوافع ورغبات وما يتخللها من "انفعالات وصراعات فعقد هي التي ستحدد السلوك ما إذا كان يصبح نوعًا من التوافق السوي أو المرضي"(2).. وتتوالى الصدمات في الطفولة فتشير إلى حياة انفعالية مثقلة بالكبت والصراع.

وبطل الرواية "شاكر المغربي" عاش هذه الطفولة المتوترة، ورصد الكاتب في نمنمة نفسية ووجدانية تتابع الحالة حتى أضحت مرضًا نفسيًا استسلم له شاكر وتلذذ به..

لقد كان التصاق الطفل شاكر بقدم أمه ارتباطًا شرطيًا لإحداث الأمان من الخوف الذي يشعر به ويحسه، "لكن الخوف غلبني.. فاعتصرت قدم أمي. وكنت أنام في الناحية المقابلة من السرير"(3) وحالة النوم بهذه الطريقة تعطي تلازماً بين القدم والوجه والذراع.. القدم المدفوس في الوجه بسخونته ونعومته وحركة أصابعه.. عالم الطفل وملاذه الحميم.. وتتوالى علاقة الطفل بالقدم لتأخذ أبعادًا أخرى، وتنفتح على عالم متنوع؛ فحركة غسيل القدم بما تحدثه من دغدغة وتنميل حسي، تنضاف إلى إحداث نوع من الرغبة يتأتى بحركة القدم في البطن ثم عقاب المدرس له بضربه على القدم "حرص أمي على نظافة قدمي، تطالبني عقب كل مشوار بضرورة غسلها. أم جابر الغسالة يلذ لها أن تداعب بطني وأنا نائم بقدمها، مدرسي في العطارين الابتدائية بقطعة خشب متنزعة من أرضية الحجرة ينهال على أقدامنا.. وكان شعوري يختلف تمامًا الضرب على قدمي يؤلمني مع ذلك يشوب الألم لذة، يرتجف لها جسدي، وأحبها(4).. وهكذا تحول الارتباط الشرطي إلى اللذة عبر الألم وتحقيق الرغبة في سياق العذاب والمعاناة، وأصبح القدم مثيراً انفعالياً، وتحوَّلت الخلوة إلى سياحة في عالم الأقدام، وتحول الخيال في القدم وسيلة إلى أحداث التوهج وتحقيق الرجفة الانفعالية...

وتكرس المرض النفسي واستعذبه وشقي به أيضاً؛ فهو يدرك أنه مخالفة للآخرين، وأن جريه وراء الأقدام سر يصعب عليه أن يكشفه وأن القبلة تنتهي بالقدمين، وأنه إذا كان مخالفًا للآخرين فإنه خائف أيضاً، "ما أحبه سري الخاص"، وأضحى مجرد نطق "القدم" مدخلاً لعالم وجداني مترع

بالسرية والرغبة الجامحة استقر الأمر من زمن ما أحبه هو الزمن والمدخل ومبعث النشوة.

"أكتم السر بالنظرة العابرة التي تتجه إلى بعيد.. لكن النظرة تعود وتعود. أفتش عنه في كل ما تصادفه عيناي، محدثتي، عابرات الطريق، صورة في مجلة، مشهد سينمائي.. يشقيني إحساس ممض بالوحدة وربما الضياع.. لا أحد غيري في الجزيرة المنعزلة.. يصعب أن أشير إلى مجرد وجودها كأنها الجريمة التي أحرص على كتم سرها.. تسلل الخوف"(**5**).

وهكذا تملك المرض النفسي من "شاكر المغربي" ومضي يطوف به – سراً – في كل اتجاه.. لقد تسلط عليه، وفرض نفسه على وجدانه ورغباته، وقابل شاكر ذلك كله باستسلام لذيذ وبلا مقاومة تذكر مادام يحقق له ما يفتقده منذ البدء. في الواقع وهذه الأفعال "تظهر في شعور المريض رغم إرادته دون تأثير على ذكائه وانفعالاته ووجداناته.. أفكار تخرج على المألوف من الفكر ولكن التخلص منها صعب رغم ما يعرف المريض عن شذوذها"(**6**).

ولقد تنوعت المواقف والأحداث النفسية عبر لحن مرضي فنسجت مأساة الإنسان وحددت مصيره الدرامي.. لقد ظل يحمل عبء هذا المرض حتى تحرر منه أخيراً عندما تعرف بنادية حمدي. لقد كانت أزمته تتمثل في محاولة خروجه من هذا القيد النفسي الخطير عن طريق الدخول في تجربة ذاتية مع امرأة حقيقية وليست مستدعاة بالخيال: لقد وجد في نادية حمدي تقبلاً لجزيئات نفسية خاصة يرتبط بها الإنسان دون أن يحدث

ذلك عيباً فاطمأن لها يتحسس الطريق إليها فيقول: لي صديق تزوَّج فتاة أقرب إلى القبح وكلنه يحب في المرأة فمها "وحين ترد عليه بأن ذلك حقه يتجرأ ويلقي بهمه: لو قلت إني أحب في المرأة شيئاً بذاته ألا يُعد ذلك عيبًا؟.. ويسرع بلا خوف قائلاً: فإذا كان الشئ هو قدم المرأة: ويعلو صوتها وتعلن له أن الأمر طبيعي: بيكاسو كان يحب قدمي المرأة. وباح بالسر الذي تصور يومًا أنه لن يصارح أحدًا به (7). ثم يتطور الحدث إلى اكتشاف أن مواصفات القدم/ المثير الانفعالي لتحقيق الرغبة تنطبق على قدمه هو، مما يكرس المرض أكثر مما مضى وينحو به نحو نرجسية مرضية في خاصية محددة لا تعدلها أشياء أخرى أو توازيها؛ مما يعجل بالأزمة.. ويكشف الحوار الآتي هذه الخاصية الجديدة في سر البطل ومرضه العضال.

كيف ترى القدم الجميلة.

غالبت ترددى: المستوية الأصابع.. المقلمة الأظافر.

صاحت كأنها اكتشفت أمراً: هذه مواصفات قدميك أنت (8).

ويتذكر شاكر كيف ترسخ هذا المعنى عندما كانت أمه تقبل قدمه. وكانت تراقبه وهو يتأمل قدمه في الكورنيش أو دورة المياه أو تحت البطانية..

ولقد أفلت الكاتب من الوقوع في المحظور الفني في مثل هذه الشخصيات النفسية، ولم يغره الجنس بالرغم من تعدد المواقف وتنوعها

عبر المكان والزمان، وساعدته اللغة في تجاوز المحاذير الجنسية فضلاً عن أنه هو نفسه قد تسامى بالموقف متسلحاً بالحذر ومستخدماً الأسلوب الكنائي في التعبير ولنأخذ موقفاً على ذلك..

"قالت ربما مسايرة للدعابة التي تصورتها لكن قدمي اتسخت من العرق وتراب الطريق، أبان الجنون عن نفسه، انتقل الوميض من الترابيزة إلى يدي احتضنته كأني أستوثق أن ما حدث ليس حلماً.. نسيت المحاذير وباب الشقة المفتوح وردود الأفعال واندفاعات العاصفة المقبلة.. أدنيت الحلم من الفم المشتاق أجوس الغابة المتألقة بعيني وأنفي وعنقي وصدري حتى الذرات الطينية العالقة بالأصابع. تكاد النشوة تنفجر دماً السعار المحموم يسري بارتعاشاته الرجفة التي أعقبها الهدوء وشت بالسر فسحبت القدم العارية ودستها في الحذاء . (**9**)

وهذا الموقف نموذج لكثير من المواقف المتشابهة، بل يمكن أن نعتبره موقفاً نمطياً مع اختلاف الأداة.

ولو لم يع الكاتب طبيعة الموقف ودلالته لسقط في صراحة التعبير ولأفلت منه تصوير الوجدان وحركاته وارتعاشاته، مما يشير إلى تساميه عن طريق التعبير الخيالي بما يتضمن من مجازات ودلالات.. وبالرغم من ألفاظ: (كالوميض.. اليد.. أحتضن العاصفة.. الفم المشتاق.. الغابة المتألقة.. الأنف والعنق والصدر.. الرجفة) إلا أنها من خلال السياق التعبيري العام لم تكشف عن صراحة القول مما يثير التقزز أو يلهب المشاعر.. وأثبت بذلك أنه قادر على امتلاك أدواته التعبيرية وقابض

بحكمة علي مقتضيات الفن في أكثر المواقف حساسية. ذلك أن الكتابة لا تصبح فناً إلا إذا أحسست بالكاتب يرتفع فوق عقد النفس البشرية ويضعها في إطار متوازن.. ولهذا نقول إن البصيرة لازمة للفنان لزوم الفن والموقف المستنير من الجنس هو جزء من هذه البصيرة، جزء صعب.

ولقد حرص الكاتب على أن يطل هذا الجانب المتوهج واقعاً تحت سيطرته الفنية الكاملة انطلاقاً من أن إثارة الغرائز تؤدي إلى الابتذال وتواؤما مع الدور الذي يقوم به الجنس – ولو جاء عن طريق مرضي – في تعميق الروابط بجوانب الحياة المختلفة كتعويض في الجانب المرضي عما يزلزل الذات في عمقها غير المنظور وكتحد لمكونات الخارج في علاقاته المتشابكة.. ولعل ذلك ينطبق تمام الانطباق على شخصية شاكر المغربي.. ولأن الجانب العميق غير المنظور فيه تتأكد الذاتية وبه تتكرس التوجهات النفسية والخيالية المشبوهة في عالم العزلة والشهادة فلقد ارتعب البطل حين أفضى بسره وشعر – وتلك هي المفارقة اللاواعية – بعريه تماماً، خاصة بعد التوتر الذي ساد علاقته بزوجته ولم تستطع العلاقة أن تلغي هذا الجانب الخفي أو تعلو عليه بل عجزت أن تكون البديل، حتى أن التوهج قد خمد بينهما وحلت السخرية مقام الود ولاح عجز البطل في مجاراتها الاجتماعية، وتيقن الخوف حين رفضت أن تنجب منه. وتفيض الذات في اللوم والندم "لم يعد السر سرا، حتى غياب التألق.. لاحظته. أسلم نفسي إلى موج، وأجدف في ملامح أختارها بعناية". وتصل الأزمة النفسية إلى ذروتها، وكأنه يردد المقولة التقليدية: "أكون أو لا أكون".. إنه صراع بين الوجود/ تألق العزلة المرضي، والعدم/ الواقع المرتجف؛ فهو

برغم وجوده المادي المتألق في عالم المال والعلاقات، إلا أنه بانكشاف السر يصبح عارياً أمام الجميع، ويكتشف وجوده النفسي الحقيقي الذي حاول أن يطمسه بإلحاح التواجد عبر المركز والسلطة.. "أحسست – بما يشبه الاكتشاف – أني عشت محروماً من كل شئ تقريباً. الحنان والحب والاحترام والحقوق. حتى جزيرتي المنعزلة، أحيا داخل أسوارها. فلا يؤنس وحدتي القاسية فيها أحد". ولعلنا نلاحظ مجموعة الألفاظ المصاحبة للمعنى العميق للنص: "جزيرة.. منعزلة.. أسوار.. لا يؤنس(وحشة).." ولكنك تلاحظ معنى أن كلمة "أحياء" ليست بديلة لكلمة أعيش.. ذلك أنها تضفي معنى على حياته الحقيقية.. وهو أنه يحس بذاته وكيانه متواجداً غير منشطر وسط هذه العزلة الرهيبة. ومن ثم يعكس التناقض طبيعة الانفصام وتغلب المرض. ويصبح ندمه على كشفه للسر لا يصححه إلا القتل.. الإجهاز على حياة من استودعها السر؛ فيقبل على قتل زوجته ليعيد لنفسه توازنها، وينحي الخوف والتوتر اللذين احتوياه منذ أن سخرت منه زوجته.. ومنذ وعيه بخطئه الفادح في بوحه بسره.. ووشت العبارة بعودة الإحياء الذاتي مرة أخرى "ألقيت بالمسدس، وأغمضت عيني، وتنهدت مرتاحاً".

هذه هي الحركة الأولى في الرواية، وهي الحركة العميقة المتألقة بكل ما يكتنفها من محاذير، وهي البعد الرئيسي الذي يحسب فيه للكاتب تفهمه وحرصه وقدرته وتساميه، وبصيرته أيضاً.

أما الحركة الثانية، فهي حركة الواقع الخارجي، وهي حركة تاريخية واقعية محسوسة ومعلومة سلفاً، ومنتقاة في اختيار مقصود يوازي مراحل نمو الشخصية عبر محطاتها الأساسية، منذ الطفولة حتى مراحل النضج الكامل والوصول إلى سلطة المركز والقبض على مفاتيح السوق.

وباختصار فإن الرواية تختزل حياة كاملة في أربعة عقود هي عمر الشخصية، وهي أهم مراحل التاريخ المصري في العصر الحديث..

نشأ شاكر المغربي في جو أسري مفكك، وفي يوم حار إثر شجار – كالعادة – أخمد الزوج أنفاس زوجته، وظل يعيش في شقته وحيداً. باع الكتب ثم بعض الأثاث ليواجه ضرورة الحياة وانكب في عزلته على القراءة، وإقامة عوالم خيالية تشبع رغبته المرضية العاتية كموجة هادرة.. واتصلت حياته بصديقه عماد الذي استحثه على التعلم ومواصلة دراسته مرة أخرى.. وبدأ يبحث عن عمل ليواجه ضرورات الحياة.. وساعد النقراشي البطل على فهم السوق وهو يعمل في التجارة، وتوسعت تجارته شيئاً فشيئاً حتى أصبح أحد المهيمنين على سوق المال والتجارة وسعى إلى التقرب من السلطة حتى يدعم مركزه ويحافظ على نفوذه، ويخترق الصحافة والدين، والمساجد.. "تعرفت إلى رؤساء مجالس إدارت مؤسسات صحفية، وإلى رؤساء تحرير وكتاب كبار. المجاملة وربما المصلحة وحدها هي التي تحدد علاقاتي بهم"[(12)].

ولقد حرص الكاتب – بامتداد هذا الزمان التاريخي الطويل – أن يربط بين مراحل التطرف النفسي والذاتي والاجتماعي للبطل وبين

محطات التاريخ منذ عهد الملكية حتى مقتل السادات، مزورا بقيام الثورة وحرب 65. والوحدة والانفصال، والتأميم، والهزيمة، والنصر، وتنظيمات الصحافة، وثورة الطلبة.. والسلام.. إلى غير ذلك من مجريات الأحداث..

فمثلا حاول البطل أن يستغل أزمة اليمن لصالحه الخاص، "إني أحاول الاستفادة من عطايا عبد الناصر في اليمن".. وذلك من خلال أذونات السيارات والآلات الكهربية والمعدات، يبيعها الضباط العائدون من اليمن. وفي الهزيمة استثمر أمواله في إقامة المخابئ: "حتى الهزيمة أفلحت في استثمارها.. أموالك تزيد بإقامة المخابئ والخنادق والسواتر الحائطية أمام البيوت".

وفي الاستعدادات لحرب أكتوبر ساهم في التحصينات – عن طريق المناقصات – وحفر الخنادق ومرابض نيران المدفعية، وإقامة السواتر على الضفة الغربية للقناة. وفي الانفتاح صال وجال "أصبح الاستيراد مباحاً.. أستورد ما أشاء في أي وقت من أي مصدر".

كثيرا ما يتواصل في النص الروائي بين تطور الذات الخارجي وبين تطور واقع المجتمع.. ثم وقفت الرواية عند موتين/ اغتيالين: اغتيال السادات، واغتيال نادية حمدي.. وربما كان ثمة رمز مستتر يربط بين الموتين: يقول عن نادية حمدي: "تمنيت أن تختفي من حياتي أو تموت" قال البشري أحد أصدقاء البطل: "هذا الرجل لن يموت مقتولاً.. سيهلكه جنون أو انهيار عصبي مفاجئ" ويقول شاكر عن زوجته: "الشك فرض

نفسه ولم أعد أحتمل وجودها". ويعلق عماد على موضوع السادات: "حماية السادات من الاغتيال هي المهمة الأمنية الأولى هذه الأيام" ويربط الكاتب مباشرة بين الموتين/ الأزمتين عبر مقولة المأمور. "وقال مأمور سجن الحضرة: نادية حمدي ماتت. وشغلني ما تحدث به الضابط عن تكتم أسماء قتلة السادات.[13].

ومحاولة الإيحاء بربط التحرر الذاتي بقتل نادية، بالتحرر القومي بمقتل السادات محاولة اكتنفتها صعوبات خاصة بالموضوع.. وتحميل الكاتب رأيه للبطل الذي لم يدخل مجال السياسة أبداً عن اقتناع بل إنه لم يكن له موقف سياسي معين، إذ هو رمز للتاجر الذي يصادق كل الأزمنة والأنظمة والعهود.. وهذا الخلاص بالموت عودة إلى حياة الشر حيث يتجلى الخيال في مرضه النفسي قابضا عليه لا يبرحه.. والاغتيال الآخر ليس عودة إلى مغاليق النظام وليس دعوة إلى تحقيق المثال وليس قبضاً على اتجاه معين، وإنما هو اختراق للنظام والإطار وإحداث خلل في مكونات الواقع ومثالياته معاً، وهذا ناتج عن غلبة الهم السياسي والاجتماعي الذي يشغل بال الكاتب.

والسرد التاريخي بمثل ما ورد في الرواية أمر تكتنفه صعوبات ومحاذير أهمها أن يميل السرد إلى المباشرة والتقريرية فضلاً عن تحول الحدث الحركي إلى حدث قولي عبر إبداء الآراء لما يحدث في الواقع، وبالتالي يفتقد لا الصدق وإنما الاهتمام.. ولكن الكاتب استطاع في كثير من المواقف أن يستحوذ على هذا الاهتمام وأن يقلل من درجة الملل التي

تحدث في مثل هذا النوع من النصوص الروائية خاصة إذا كان المتلقي على دراية بأحداثها التاريخية.. "إن سر القصاص – ومن حقنا أن نصفه بأنه سر – هو قدرته على أن يحول شيئاً كان ينبغي أن يكون مملاً إلى شئ طريف"[14].. مما يجعلنا لا نقلل من النظر إلى الأشياء نظرة ذاتية..

ولعل النقدات الاجتماعية أهم من كل هذه المراحل التاريخية (التعليمية)، ولعل أهمها ما ورد على لسان حسونة النقراشي وهو يوضح الطريق أمام شاكر المغربي: "أنت لن تستطيع أن تفعل شيئاً بمفردك. استعن بمن تستطيع الاستعانة به من المسئولين" ويعبر شاكر عن هذا عملياً فيقول: "أتحرك وأفيد، أحقق الصعود والمكانة والشخصية العامة؛ أسند ظهري إلى الجدار، فأطمئن إلى وضوح الطريق.. قلت لعماد: إذا كانت الاشتراكية هي العرف السائد فلابد أن أصبح اشتراكياً"[15].

فمن حيث المعنى السياسي يتضح أن كثيراً ممكن حملوا الشعار وصرخوا به وانخرطوا في غمار تنظيمه لم يؤمنوا بالمعتقد وإنما اتخذوه وسيلة، وهو ما يخلط بين الفكر والسلوك. وخطورة المعنى العميق في النص هو أن هذا المرض الاجتماعي الخطير – والخداع السياسي – يقف وراء كل النكسات التي حلت بمصر.. وإذا كان السرد التاريخي اكتنفه بعض القصور إلا إبراز هذا الجانب الفاسد في الفكر والسلوك حتى اللحظة المعيشية الحاضرة.. يغفر للكاتب بعض قصوره، إذ وضع يده – اختزالا لرأي الجماعة – على العلة الأساسية في حركة (الفعل الثوري!!) عبر الشعار ونحو السلطة!!.

والرواية غنية بسمات بارزة كالحوار الذي أجاده الكاتب واستطاع به أن يعبر على طبيعة الشخصية ويحدد ملامحها، كما يستخدمه، اختزالا للحظات التحول التاريخي فيضحى هو الشاهد اللغوي على حركة الواقع.. ولقد شغل الحوار مساحة ممتدة على جسد النص الروائي.. فدفع بالحدث وعمق الموقف وحدد بنية الذات. وكشف مراحل التحول الداخلي والخارجي معا. ومن ثم يعطي للرواية عمقاً وثراءً وتنوعاً، والأمثلة على ذلك كثيرة جداً، ولنأخذ منها نموذجاً للحوار الخارجي الذي يغطي مساحة الوعي بمجريات الدولة ويوضح ملامح الذوات الفاعلة في الرواية والمرتبطة بشكل حاسم بوجود شاكر وتواجده الخارجي في السوق والمجال العام.

قال عبد الباقي في مجاوزة للصمت السادر: "أفلحوا في اصطياد عبد الناصر في فخ اليمن"...

قال عماد: "كنا نعلم أن الذهاب إلى اليمن ليس نزهة".

قال عبد الباقي: "ولماذا الذهاب في سكة الندامة؟"

قال عماد: "نحن نؤدي دورنا في تحرير اليمن من حكم الأئمة"

هتف عبد الباقي: "نحررهم بالنابالم؟"

مد عماد أصبعيه ينتف الشعرة الوهمية: "كذب.. تدخلنا في اليمن نقلة من القرن العاشر إلى القرن العشرين"(16)

ولعلنا نلاحظ اختزال اللغة وعدم تزيدها، وميلها إلى التركيز وخلوها من البسط والإطناب والوصف وتقديم القول بوصفه في حركته الخاصة وأزمته النفسية وفيض خياله المترع بالرغبة والمتعة والألم والإحباط.. فنحن هنا أمام وجدان تتراكم فيه عديد من العوامل المتناقضة والضاغطة معا.. إننا أمام روح لها انطلاقاتها. ولنأخذ نموذجاً أيضا ليعبر عن هذا الجانب وهو متوفر في الرواية وإن لم يأت بكثرة كالأول.

وجو الحوار يتمثل في أثر الانقلاب في سوريا، على الوحدة ثم الانفصال، تلفت في أرض الغرفة باحثاً عن مخرج ارتدى منامته وانطلق إلى الشارع، وجاوز نقطة شريف بالإسكندرية، ولمح ابتسامتها الموحية.. لاح (التألق في الحذاء المفتوح فبدا المستحيل ممكنا)..

ها هو المثير الانفعالي يتبدى عبر الحذاء المفتوح.. وينقلنا الحوار التالي إلى توضيح ما أردته حول خصوصية الحوار في الجانب النفسي من الرواية.

"وأنا أقاوم الانفعال: أتمشى بلا هدف. قالت بهدوء: أين تسكن؟.. كأن عينيّ واجهتا كشافاً باهر الضوء.. تواءمت الدهشة، وتيقظت الجرأة، والحركات وإن غضب في ارتباط لا حد له. نسيت الانقلاب وعبد الناصر وسوق سوريا وتجارتي.

- أقيم بعد شارعين من هنا. أضافت الجرأة من داخلي: هل تأتين معي.."[17].

والشخصية في الرواية متعددة ومتنوعة المشارب والسمات وهي تدور فى مجال الشخصية المحورية (شاكر).

وكل الشخصيات تتعامد في الرواية على الخط الأفقي الممتد للشخصية الكبرى، يخترقها البعض إلى العمق، ويقف البعض عند حدود التماس، ويغلب عليها جميعا التوتر، الحزن، تأثير الزمان، اتخاذ مواقف لها طابع الانفعال.. (عماد) أو بيان الوعي بمجريات السوق وحركة المال.. (حسونة) أو التصادم مع النظام (عبد الباقي).. أو استغلال المركز السابق (النمرسي).. وكلها شخصيات خارجية لم تقو على الاختراق. وبما كان عماد أكثر الشخصيات قربا وحميمية من شاكر المغربي.. وعبر هذه الشخصيات باستخدام الحوار كانت مراحل التاريخ المنتقاة، وسائل بديلة تحكي التاريخ.. وربما وضح التطور النامي في لحظات الانتصار والانكسار وغياب الحلم.. في شخصية "عماد" والتي ربما – مرة أخرى – حمَّلها الكاتب بعضاً من مواقفه وتوجيهاته.. وظلت بقية الشخصيات ساكنة باردة تقترف القول وتنسلخ عن الفعل.

أما الشخصيات السرية – إن صح التعبير – والتي ترتبط بحياة البطل الداخلية، والمتصلة بأزمته الروحية ومرضه الخفي، وتوقه الدائم إلى عوالم متخيلة يحقق فيها التوهج والراحة.. هي أكثر الشخصيات حيوية وتأثيراً لارتباطها بالحركة الهادرة الأولى في النص، وتنوعت الشخصيات بدءًا بالأم والغسالة والفتاة المواجهة، ثم سوزان النجار التي كانت "تشعرك بوجودها في كل لحظة" وكانت تدرك ما يعتمل في أعماق البطل من

خفايا حين يطالبها برؤية قدميها.. وكان الزجر فالإحباط أحد مردودات العلاقة السريعة.. فما تصورت أن يتعادل وجودها/ بتواجد القدم/ المثير الانفعالي الشرطي "شاب صوتها حدة: إذا نظرت إلى قدمي فأنت تضع حداً لصداقتنا".

أضافت وهي تهز سبابتها: – لن أكون متسامحة منذ الآن في اتجاه نظرتك"[18].

وتظل الشخصيات مستترة، إلى أن تخترقه شخصية نادية حمدي، وقد أشرنا إلى توتر العلاقة فيما سبق.. ولكن أهم ما يميز الشخصية هنا أنها قوية وواضحة وحاسمة على غير ما قابل البطل واتصل.

ولقد شدته في نادية "عينان تطل منهما وحشية غريب"، ولكنه اطمأن إليها.. وكان انفتاح الداخل على الغير.. واكتشف – في جمال نفسي – أن هذا الانفتاح حرره من الانغلاق والعبودية.. وبالتداعي تتواصل المواقف وتترامز.. وإذا كان ثمة انفتاح على علاقات دولية كانت يوماً من المستحيلات أضحى انكشاف السر – انفتاح الذات – همًّا يقلق الكاتب ويشير إلى القرب من الانطلاق وعودة المارد إلى القمقم.. وكأن هذا الربط بالتضاد يشي بأزمة الذات مع الداخل.. وهكذا ندرك التأثير الفاعل في شخصية "نادية" كما لمسناه في شخصية "عماد".. لقد ساهما في تطوير شخصية البطل تطويراً خارجياً وداخلياً معاً.. يحمل معه تناقضاً يشطر الذات ويقسمها بحيث تصبح الشخصية متعددة الخيوط متنافرة الألوان. مضطربة المواقف من الذات والأحداث. تختلط الأمور لديها..

ويتجاور في استسلام واع.. العواطف السامية مع العواطف الهابطة ويمتزج الطموح باليأس والفعل/ القتل بالجنون.. وهذا التناقض في الشخصية الكبرى اقتضى من الكاتب وعياً بالبعد النفسي وقدرة على تمثيل العواطف والوجدانات المشبوبة في تواجهها الخاطئ.. ولقد حفلت شخصية شاكر بقدر كبير من الصراع مما أضفى الحيوية على مواقفها المتنوعة.

"والشخصية المتناقضة قد تكون أكثر حيوية وعطاء في دلالتها النفسية.. بما تقدمه من نماذج لأمشاج من البشر يتفردون بحالات شعورية خاصة تستحق الدراسة والتأمل والكشف"[(19)] ومن ثم تصبح أيضاً – بالتضاد – نموذجاً للانطواء والشذوذ النفسي ومحاولة خلق معطيات جديدة.. ويصبح الوجود الداخلي للذات أكثر فعالية وتأثيرا.

وقفزاً على الخصائص المتنوعة للنص الروائي نقف عند استخدام الكاتب للزمن أهم ما يلفت النظر في الرواية.. حيث لعب الزمن دوراً عمَّق الإحساس بالحدث والشخصية، وجعل السرد والوصف والحوار والتنقل في المواقف.. واللغة ككل: صورة، ومجازاً، وسياقاً عاماً أكثر فعالية وتأثيراً..

وكان الزمن كالنار المقدسة التي أنضجت الشخصيات وحددت المصائر؛ فالزمن الآلي في الرواية راصد لحركة التاريخ ينساب في سلاسة عبر اختيارات زمنية لحوادث كبرى.. والزمن النفسي زمن خاص متداخل، ومتقافز لا يعترف بالتتابع أو السببية أو التلازم، وإنما يتفجر

عبر الماضي المستدعي، والتداعي يعطي الحركة الذهنية أبعاداً أعمق.. وبحلول الزمن إلى زمن خاص منفرد.

في الزمن التاريخي يبلغ التناول درجة من الدقة والتركيز على الأحداث باليوم وبالساعة.. وهو يتفاعل أيضاً مع الزمن الداخلي الذي يكشف عذابات الذات.. إنه زمن انتقائي وتاريخي ونفسي في ذات الوقت.. ذلك الزمن الذي تقيض به الرواية "فإذا كان (الزمن) يجسد لحظات منفردة في حياة الشخصيات وانعطافات مهمة في مصائرها.. فهو – أي الزمن – في إطاره العام لا يغفل الدورات المتعاقبة التي تصور الانتقالات الهامة والحقب المتميزة. والزمن الخارجي يتفاعل مع الأزمان الخاصة"[20].

انتخب الكاتب – عبر ما انتخب – موقف وفاة عبد الناصر. تحدث عن الحزن الذي سيطر عليه مع أنه تمنى سقوطه وانساق مع الجموع الحزينة في الشوارع.. ويسمع صوت عبد الباقي يقول له بالتليفون: "أنشأ عبد الناصر الأجهزة لحماية حكمه، ثم ذهب وبقيت الأجهزة".. ويربط الكاتب بين شحنة الانفعال والرغبة في التحرر عن طريق إفراغ اللذة الخاصة عبر مشاهدته لأطراف قدم حاف لفتاة بثياب الشاطئ.. هذا واقع خارجي وزمان محسوب باليوم منتقى ومختار بحكمة.. ثم يقطع الخارج صوت الماضي الذي يفيض على الحاضر.. تداعى موقف التحرر من النقل الضاغط ليوضح لنا كيف كان يطوف البطل بسره بعيداً عن العيون ليفرغ تلك الطاقة.. في زمان لا تخدشه العيون المحدقة. لقد برز

الماضي في بدايات الأزمنة "جلست على سور حجري متآكل يطل على ترعة المحمودية. أتظاهر بمتابعة المراكب الشراعية وحركة المصانع في الجانب الآخر، لم يكن ثمة ناس قريبين. هكذا.!.. وبدأ التألق أمنية مستحيلة، خلعت الحذاء واستغنيت بالتصور، وتسللت أصابعي في جيب البنطلون تجري بنشوة"[21].

لقد تسيَّد الماضي/ الزمن النفسي على الحاضر وشكَّل بعض مواقفه كتعويض وتحد وتكتم.. وهو المحدد والفاعل والمكون للذات "فالماضي" يفيض بركة فيها الحاضر. وتنبعث من أعماقها إلى السطح مسببات الشعور ومعاني تجربتنا[21].

وتظهر قيمة الزمن في كونه يحمل معنى متحركاً يأخذ طابع الفعل المتحرك السريع.. كما أنه لا ثبات له ولا استقرار؛ فتنوع الزمن الحاضر، والماضي البعيد.. ينوع مستويات الوجدان.. فهو مرة في إيغال الماضي وأخرى على سطح الحاضر.. يغوص في مجاهل السر ودروبه ويستدعي الرعشات والانكسارات المرتبطة بالذات والمتصلة بالمرض النفسي والمتداخلة مع انتفاء الخارج.. حتى يصبح الماضي فيضاً زمانياً له حضوره وتوجهه بالنسبة للخارج.. وتصبح نمنمات الماضي تكويناً جديداً ومتراكماً في لوحة الذات.. يفيض الماضي بالسر في بداياته فيقول: "الفتاة حافية، تنظف زجاج النافذة المقابلة لحمام بيتنا.. صرخات أبي وأمي وراء الباب المغلق في بئر مكتومة. تشاغلت حتى عن الكلمات القاسية التي تبادلاها. تحدد عالم اللحظة لا قبله ولا بعده بالقدمين العاريتين" يقطع

الماضي حركة الزمن الحاضر، حين يدور الحوار حول موافقة عبد الناصر على مبادرة روجرز، واستثمار ذلك في بناء الحوائط والدخول في المناقصات، وهو يصاحب موافقة البطل في ذات المقطع السابق على البوح بسره إلى نادية حمدي. ولاحظ قرب الزمن الماضي المستدعى ليسبق الزمن الحاضر وهو في سياقة الآني جاء بعده وكأنه نوع من اليأس. "رويت لنادية حمدي – بعد أن أخليت للمارد سبيله – كل ما همني.. يغيب الإشفاق أو السخرية في هزة رأسها فأروي وأروي".

ولا يقف فيض الماضي على السر الخاص، بل قد يكون ماضياً قريباً متصلاً بحركة ذهب البطل في مجريات حياته وعلاقاته بالآخرين.. كعماد مثلا.. ويصبح مواجهة الزمانين مؤثرين..

بحيث ترتبط حياة البطل في أزمة خاصة به بعد وفاة الأب، وموت الأم.. بوجود عماد الذي يساعده على تخطي الأزمة ونربط ذلك بالحاضر/ تغير النظام والحكم بعد وفاة عبد الناصر.. وهو الحاضر الذي علا فيه نجم شاكر المغربي وخاض تجارب المال والتجارة.. "خمَّنت ما حدث في اليوم الثالث لانقطاع عماد عن زيارتي. منعه والده من النزول إلى الطابق الثالث. فغابت مائدة الغذاء. عانيت هم الوجبة التالية" وهكذا تصور الفقرة حالة البدايات، لتعكس بالتناقض حالة الحاضر.

وهذا التداخل المستمر متواجد بكثرة في الرواية، وحضور الماضي يشكل على نحو من الأنحاء، حاضراً في ذهن الملتقي مما يعطي للعمل حضوره ونفاذه وهو من شرائط النجاح الأدبي..

ولا شك أن وسيلة تحقيق ذلك هي اللغة، فاللغة تحدث الزمن، وتصنع الفقرات، وتتفاوت بتفاوت المواقف: النفسية والخارجية (إن اللغة تقطع تيار الحوادث بأن تجعل الماضي يتسلط على الحاضر"[2] بحيث تجعل اللغة الماضي واقعاً معاشاً وتمتد بالحاضر إلى آفاق المستقبل. وتحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة بحيث تنمو مع حركة الزمن"[24].. وتلاءمت اللغة عبر هذا التداخل مع تنوع المواقف ما بين لغة مباشرة وأخرى تحمل ظلال الرموز وجمال المجاز، وإيقاع اللفظ.. كما يتنامى معها تفاعلات الضمائر عن طريق الضمير المتسيد، ضمير المتكلم.. فيشي بالاعتراف، كما يعني التأمل أحياناً والشيئية المادية الوصفية أحياناً أخرى. ولعل اللغة وهي تصف الذات في منطقتها الحذرة الوجلة. تشي بدلالات شعرية وتكوينات لغوية متنامية مع الحس؛ فتنفجر طاقات تعبيرية تتضاد مع واقعية اللغة في جانبها الخارجي/ الواقع/ الموضوع.

ولعل صفحات الرواية التي تتناول علاقة البطل بسوزان أو بنادية أو بفاطمة توضح هذا الاتجاه اللغوي، كما أن رصد العلاقة بينه وبين فتاة الشارع في أزمة وفاة الزعيم توحي بذلك أيضاً، بل قد تعلو اللغة فيها إلى درجة من الشعر في صوره وكثافته.

"هل تأتين معي؟.. حتى تشرق الشمس في الأفق الغربي فإن القرار الذي يرفض البديل تحدي المجهول، الوقوف من نقطة الصفر، نماذج الواقع والحلم والأمنية. أجاوز سوء الفهم والدهشة والملاحظات المعينة –

كأن الأمر جزء من الكل – حلقة في السلسلة إضافة الألوان والظلال إلى مساحة الصورة"[25].. أهم نوع من الانفراج النفسي استدعاه الكاتب ليصور انزياح هم قابض على المجموع.. والذات أيضا.. أن اللغة تحولت إلى تركيبات صافية تتبع من أغوار النفس وتوقها الوحي.. والإيقاع فيها مشحون بالشجن والحلم والغموض معاً. وانظر معي إلى المفردات المصاحبة لسيطرة الزمن الماضي على الحاضر الحزين. توقاً إلى الانفلات وسعياً الى الحلم على مستوى الذات أو الجماعة كما قلت. والمصاحبة هنا تقتضي الارتباط المتبادل بين اللفظ والآخر بحيث من خلال التوقع يتكشف المعنى العميق، فصيغة السؤال تحمل رجاء وأمنية.. فخرج المعنى الظاهري للتساؤل إلى رجاء وأمل.. وصاحب لفظ الحلم ليدفعا معاً تحقيق الرغبة "الأمنية" وسط "واقع" تختلط فيه المناسيب وتتوه فيه الموازين ويضحى الحقيقي وهماً بالعكس، والواضح غموضاً وبالعكس تشرق الأفق الغربي.. وحين يحدث هذا الخلط تقع الذات في مجهول.. هذا المجهول الذي هو سره الدفين وعذابه المرضي الذي ينوء به.. ومن ثم تحاول الذات الانفلات من السر كما يحاول الإنسان تحدي مجهول غامض لا يبين.."نقطة الصفر (هي قدرة الذات على النجاح في القبض على ذلك كله (الواقع/ الحلم/ الأمنية) مما يجعله يتجاوز عما يمكن أن يمس صورته من تعليقات (تذكر ما قالته له سوزان/ نادية) في سبيل إلى إقامة الصورة في وضعها المعتدل، هل تأتين معي؟ لعلها – كعبارة – توازي هل حقق ذلك؟ .. الإجابة في الصفحة الأولى والأخيرة.. حيث بدا الزمن دائرياً وشت له اللغة.. زمن شعوري بدأ يسيطر الماضي القريب عبر

النفي والإثبات – كمردود تساؤلي عن الأصل – وانتهائه بوأد هذا التساؤل في الصفحات الأخيرة.. ليعود للماضي أسواره العازلة وسطوته القابضة.. محدثاً نوعاً من التوازن المريض. وليدلف به البطل مرة أخرى إلى المجهول/ السر الدفين.. ويتكرس الانشطار.

الهوامش:

(1) التفسير النفسي للأدب د. عز الدين إسماعيل.. ص208.
(2) اقرأ.. أمراض نفسية ص8.
(3) الرواية 22. 4. السابق 24.
(4) المرجع السابق.
(5) الرواية 36/35.
(6) أمراض نفسية ص90.
(7) الرواية. ص146. 149.
(8) الرواية ص150.
(9) السابق ص24.
(10) تجارب في الأدب والنقد. ص226.
(11) الرواية. ص176.
(12) الرواية. ص144.
(13) الرواية ص186. 195.

(14) الرؤية المقيدة. ص**123**.

(15) الرواية. ص**71**.

(16) الرواية. ص**62**.

(17) الرواية. ص**58**.

(18) الرواية. ص**22**.

(19) بناء الرواية. د.عبد الفتاح عثمان، **117**.

(20) رحلة في أفاق الكلمات د. محمد الشنطي، ص**102**.

(21) الرواية. ص**110**.

(22) عالم القصة **274**.

(23) نقد الرواية. نبيلة ابراهيم **43**.

(24) السابق. ص**44**.

(25) الرواية. ص**59/58**.

قراءة فى رواية سكر مر

محمود عوض عبد العال

رواية "سكر مر" –1970 رواية صعبة، تعتبر حفراً فى لون تعبيري يرتبط بتيار الوعي ارتباطًا كبيراً تيار وعى البطل الذي يحتوي عبر تياره.. أحداث العمل ولغته وشخصياته وأماكنه.. والزمن الروائي لا يستغرق أكثر من ساعة ونصف هي الزمن الذي قطعه زنوبيا في احتسائه كوب الشاي.. لقد تسرب كل شئ من وعي الشخصية؛

مما يثبت من مستوى اللغة ونمط التفكير.. ويساهم في نسبية الأشياء. والكاتب في الرواية – أمام سطوة الواقع ومفرداته – نثر الذات المفتتة لتتلائم مع هذا الشتات الخارجي الذي لا يجمعه وسط مؤثر.. ومع سيولة الزمن الذي يتلون بمشاعر الذات في اهتماماته وإحباطها. إنه زمن ذاتي خاص "لا يتقيد بحركة الأرض حول الشمس". وراحت الرواية نصف سطوة الأشياء على الذوات ومزاحمتها للداخل البشري المهتز. ولأن التعبير يخرج من أكثر من منبع اختلطت النصوص وانبهمت الشخصيات ومالت الرواية إلى الغموض، وجنحت إلى ارتباكات لغوية.

وثمة محوران أساسيان في بناء الرواية أولهما المحور المكاني، وهو محور محدود يكاد يكون محصوراً، وهو ما يستدعي الحصار الذي يخلق قدراً

كبيراً من الصراع الدرامي الذي كانت الذات البشرية مجاله الفسيح والمعقد معاً. والثاني محور زماني منطلق يجمع بين الأزمنة الخارجية وأزمنة الذوات، وهو بهذا الاقتداء يعطي مساحة للعمل الفني ليتسم بالرحابة والتنوع.

والشخصية في الرواية نمطية، إذ تفتقد إلى الملامح الخاصة التي تميز شخصية عن الأخرى، وكأنما هي نماذج مستنسخة مع إضافات هامشية في الظلال والجوانب.. ولاحت النمطية في التعبير أيضاً، إذ لا نكاد نفرق كثيراً بين لغة وأخرى، وهي إحدى عيوب تيار الوعي.

ولعل الكاتب وهو يجهد نفسه في كتابة عمل صعب كهذا وفق رؤية جديدة في الكتابة، لعله يسعى إلى استكشاف الجوانب المختلفة في الشخصية، وأن يضع يده على مناطق بكر – إن صح التعبير – يقلب فيها ويستخرج من الأعماق المستكنة جذوات النفوس المتصارعة.

ولقد استخدم الكاتب آلياته القصصية من سرد، وحوار، ووصف، وتداع، وزمن نفسي، من أجل تعميق هذة الجوانب.. واعياً في عمله بمساحة التشابه والتمايز بين الشخصيات، وبوسائل البيئة، مجال الحركة والنمو..

ولقد بدت جرأة الكاتب الفنية في استخدام ذلك كله، مع علمه بأن استخدام طرائق تيار الوعي يضفي عمومية على الشخصيات وتماثلاً في الفكر والسلوك والتعبير "إن الشكل، والصورة، والصياغة الفنية أو

الأدبية ليست مجرد ملامح خارجية، وإنما هي عملية داخلية نشطة في قلب العمل الأدبي أو الفني نفسه عملية إنارة داخلية".. ومن ثم تصبح لدى الكاتب الموهوب آليه لتعميق التجربة وملئها بالدلالة

وإبراهيم زنوبيا – بطل الرواية – موظف بشركة الطيران، التحق بكلية الصيدلة وفشل، وافتقد جمال الأسرة فى ترابطها واتساقها، وفقد العائلة في حريق. يقرض الشعر ويحبه، ويحس بأنه عالمه الذي يمكن أن يحقق فيه ذاته، ولكنه فشل أيضاً في تحقيق ذلك. ويتسرب حلمه في أن يكون شاعراً متفرداً .. انسحب زنوبيا إلى عالم الوهم والأحلام، وانفصم عن الخارج، وتضخمت ذاته وأقام في خياله نبوة مدعاة لسلام تحتاجه أفريقيا. إنه نبي أفريقيا الداعي إلى السلام.. وبالشعر – كما يرى – يستطيع أن يعيد التوازن المفقود على مستوى الذات والعالم. بل إنه يستطيع أن يعيد التوازن المفقود على مستوى الذات والعالم. بل وإنه يستطيع بشعره أن يستأصل الوباء الى اجتاح العالم وأصاب الروح بالخواء "سوف أعيد الأخلاق إلى العصر، لابد من الطهر، لابد من الملائكة".. وتشتد حالة الانفصام لدرجة الموت: يصفعه عصام فيقول: "لنا مستقبل، مسيو نانا يبحث عن المستقبل، والمشاعر يبحث عن مجده، كلاهما تائه..ميتان".. ولعل لفظة مستقبل أن تكون مستخدمة فى غير سياقها، إذ إن التكوين يشئ بقتامة وبمجهول يترصد الجميع

وفى هذا الجو المحبط توأد الأحلام والرغبات، ويتحول الحلم هوساً تخيلياً.. يتذكر ماجدة التي أحبها وعجز عن الامتلاك الجنسى فيقول:

"المقهور يشرب العرقسوس.. منشط.. ليحاول.. قدسية بيت المقدس.. لا تحارب.. مراكب نوح النبي فوق رأسي.. يا مربعات الجنس خطوطا" ولعلنا ندرك الارتباط الرمزي بين الموروث الشعبى والتوجه الديني والتداعي، وإن كان مرتبطاً بالعجز عن التواصل الجنسي إلا أن مفرداته منفصمة لا تصنع دلالة عامة تعمق من هذا الإحساس المؤلم.. ويصبح هذا الإحساس أحد وسائل الإيلام للنفس، عبر الشعور بالألم الذاتي وبالمقارنة مع الغير.

وتسأل ماجدة عن عصام.. فيحدث نفسه: "غاب ليلة.. غبت شهراً فلم يسأل أحد".

واستطاع عصام أن يستغل جانب الضعف فيه، وشعوره بالاضطهاد وبأنه يمتلك طاقة من الشعر ليست عند أحد، ويبدي لعصام امتناناً كبيراً حين أوهمه بنشر شعره: "سأضع رأسي وعمري بين يديك.. يا أحب إنسان"..

لقد خالف زنوبيا المألوف وتحرك وفق حركة الذهن، وصنع لنفسه عالماً لا يسنده الواقع/ الوحي. "الأصدقاء.. صفقوا لى مليون مرة، أنت تنشدنا من الفردوس.. كلماتك مطرزة بالورود"

جمعت العبارة ردود أفعال متنوعة، ومع ذلك فشعوره بالوحدة قوي وضاغط.. الجدران الأربعة تحصره وتحاصره "آه.. أربع جدران متقابلة".

وعبر هذا الانثيال التعبيري الذي يميل إلى الشعر يطرز الكاتب لغته أحياناً بصورة بلاغية تقليدية: "أنت ابن الحب".."أنت ابن الكراهية"، ثم يقيم رموزاً بديلة. لقد كانت القطة رمزاً لماجدة، وبكاها بحرارة: "اللغة كانت بالدمع.. وذبح اللص قطتي كي لا تموء".

ومن الشخصيات الأساسية المرتبطة بزنوبيا شخصية عصام، وهو أيضاً فاشل.. طالب مطرود من الأسرة لسوء أخلاقه، فعمل بالجاسوسية، وظل محاصراً بالخوف حتى جُن..

لقد هرب عصام - كما تقول الرواية - من قسوة الأب ومن جهورية الأم، ويلتقي بناهد.. قطة الليل، ذات الحياة المتشابهة والمصير المتشابه.

"هجرت القطط بيوتها.. ملكة القطط تدخن سيجارة مثلي".. وهي نفسها تندرج تحت هذه العبثية التي تحتوى الرواية.. فالشخصيات المنسحقة لا تصنع عالماً ولا تقيم مستقبلاً.. إنها تلجأ إلى التبرير حتى تخفف قليلاً من المسؤلية.. "الحياة افتقدت عذريتها.. منذ عرف آدم التفاحة".. وهكذا بررت لنفسها ما أقدمت عليه. تماماً كما برر عصام لنفسه - وهو فخور بما فعل - إذ حصل على مبالغ طائلة لم يستطع أن يقترب منها أبوه.. المال والضياع والموت "أبوك لم يحلم مرة بمليون جنيه" ويصور عصام جيل الأب الذي ظلَّ حريصاً - هو وغيره - على قيم أخلاقية تساهم في سعادة الإنسان، وهو نفسه لا يرى فيها إلا مخلفات عصور العجز.."الحرام لافتة عصره.. قالوها كال يوم كواجهة عريضة

فوق كل شئ.. ولم يخلفوا لنا إلا مركبة يجرها حمار".. السخرية السوداء يبوح بها النص، والألفاظ تشي بانقطاع فكري ووجداني لما يمثله تراث الآباء والأجداد.. مما كرس في الذات البعد عن الانتماء وسلوكاً جانحاً لا يحكمه كابح من الأخلاق أو القيم الحاكمة.. ولعل الجديد الفاسد لا يلتقي إلا بالماضي الفاسد، ومن ثم ارتبط عصام وناهد بالصحفي القديم.. ومع أن السعي إلى انتهاب إفراز عصر التحولات واستثمار التجسس فيما يفيدهما إلا إنه لم يحقق لهما قدراً من الأمان أو يوفر لهما مساحة من طمأنينة القلب، وظل الخوف يقبض عليهما ويتعقبهما، وسيطرت الأحلام الكابوسية على الروح.. تقول ناهد لعصام عن تجسد الحلم المرعب: "أحلام مزعجة.. ذات ليلة قبضوا علينا معا، كلانا في زنزانة قذرة بلاطها ثلج.. الهواء القديم.. أكلوا أذني اليسرى.. نزعوا أظافرنا والشعر الحرير".. ذلك هو نمط الخوف الذي يتغلغل في النفوس. إنهما يعلمان سوء ما يفعلان.. ولكنهما تورطا، وخشيا في كل لحظة أن يقبض عليهما.. وجسَّد الخوف هذه الخشية القاسية.. وصور الكاتب الحلم كموقف حدثي.. بسيط وسهل على غير عادته في تصوير المواقف المتسمة بالخلط والغموض، ووشت المفردات المصاحبة بقدر هائل من رعب السجن.. (زنزانة، أكلوا، نزعوا.. ثلج..).

ولعل الحوار الذي دار بينهما يكشف عن الهاجس الخفي الذي ينغص عليهما لحظة الاستمتاع بما فعل.

" أخبرني يا عصام ... هل أذنبنا في حق الوطن؟

أنا أسألك.. هل تحبين مصر؟

. طبعا .. طبعا

. هذا يكفي

. لكنا نتآمر

. نحن نبحث عن وجودنا الحلو.. لا تفكري في مثل الأمور

. ألا تخاف من السجن والإعدام؟!.

.كلا..

.أنت غريب

. هل عندك مخاوف أخرى؟

.كلا.. اتفقنا..

.والحب يا ناهد

أعبدك..."

ويكشف الحوار عن ذات مصمتة تواجه الأمور ببلادة وحيدة غريبة.. مع أن التساؤلات تبوح بمراجعة ناهد لمواقفها وشعورها الداخلي بأن ثمة شئ خطأ، وإذا كانت الألفاظ التي تحدث بها عصام تدور حول عدم تفكيره في المصير – لا يخاف السجن – وعبر عنه باللفظ القاطع..

كلا.. مع أن هذا الشعور طبيعي ويدل على إنسانية الفرد، وكلاهما يهرب في ستار الحب. والحب والخوف يصنعان حركة درامية، ويشيران إلى قدر من الانهزامية والضآلة.. "لا تبالي بما تفعل.. فأنت مليم ضائع يبحث عن المجد"..

ويستنطق الكاتب التركيب عبر اشتهاء محروسة.. ويأتى بالتداعي برمز يربط بين الجزئي والكلي، وينبئ عن وجهة النظر.. "يا من يشترى لحم بنى آدم.. أمريكا.. في أفريقيا سائح يشتري العبيد بالدولار".. تصل درجة الضآلة في النهاية إلى الصفعة العبودية.. وتصبح النفس موطوءة بفعل الضجر، والخيانة معاً.

وإذا كانت هذة الشخصيات الرئيسية تتبدى عبر تموج داخلي موصوف، مما يضفي على الذات طابع السكون ويحدد بها ردود الأفعال فإن بعض الشخصيات الثانوية على قلة مساحتها في العمل قد اتسمت بحيوية الفعل، وإدارة الصراع. فشخصية عم سطان شخصية منسحبة، وهي تركة ثقيلة وسط جو شملته نظرات جريئة، ودعوات داعرة.. وإذا كان الموت قد كشف عن لا مبالاة السكان وعدم مشاطرتهم له أحزانه إلا أنه يتداعى ذهنياً وتتبلور فكرة النبوة داخله، فيستسلم للصوفية ويهمل نفسه وينسحب إلى الداخل رافضاً الخارج، ولقد حاول أن يبصرهم بسوء المنقلب، ولكن الموجة عاتبة. يردد في سكون "ليس عليه هداهم". ولعل تركيب الجملة يوحي بتراثيتها والإفادة من نص القرآن الكريم، بحيث تتبدى للقارئ مواقف كبرى في حركة الدين.. ولكن

الإفادة مبتورة بحكم تفارق الذوات.. وهو لون تعبيري يستدعي موقفاً بذاته.. موقف لم يكتمل، وذات محبطة غير واعية، وتكوينات لغوية هائمة لا تكشف إلا عن ذات مخدوعة .. وهو قصور في التناول وقع فيه الكاتب وتشبيه نصي لا يليق: "اذهبوا فأنتم الطلقاء".

ولعلنا نلاحظ أن لغة البواب لا تختلف عن لغة الشخصيات الأخرى مما يعني أن الشخصيات تتحدث بلغة الكاتب السارد المهيمن، وإن بدا أنها لغة آتية من وعي زنوبيا الذي يشكل تيارات الوعي الأخرى، وهو عيب في الرواية بلا شك، حتى أن نانا اليوناني ينافسهم جميعا في لغتهم الشعرية النمطية..

ولقد تنقل الكاتب بحرية بين الضمائر، مما أربك القارئ خاصة أن الحكي كله عبر زنوبيا.. يقرأ زنوبيا قصيدة وعصام يستمع له "حليق الذقن والسيف ظمآن مستعد عيناك في عيني إعجاب أم تبرم"

انتقل من الغيبة إلى الخطاب، فقطع القصيدة وخلط بين المقروء والمشهود وما ورد على الذهن اعتباطاً.. وانتقل إلى رصد ما طرأ على ذهن عصام نفسه بضمير مخالف.. وهذه الانتقالات مربكة .. يعبر عصام عن رؤية شعر زنوبيا منشوراً: "أغرق في بحار التيه.. لتنس قرية المهاجرين.. والأصل/ حالم/ ساذج.. يا شاعر.. ميت حى.. تورمت عيناه في آخر نفس يبتلعه بضعف.. بلاهة.. السيجارة تحترق بين أصابعه كأنه مسحور". وفيض الوعي المختلط يصنع تداخلاً بين الذوات، فتتشابك الأقوال وتتداعى مقولات النفس.. إن ثمة تداعيات مستمرة، وذهناً

متوتراً، "مجنون يحيي الفن والجمال.. عيونها عيونها.. يا ساتر".. فمن زنوبيا إلى محروسة فجأة دون ربط، بل مجرد رصد لحركة الذهن في تداعياتها.

ويلفت النظر أن الكاتب لجأ إلى المشهد المسرحى في بعض حوارياته، وهو لجوء مقصود لأنه يخالف طبيعة الحوار في الرواية، وهو يرمي من وراء ذلك إلى تأكيد نوع من المواجهة، عن طريق فرز تعبيري جديد يقطع به متن الرواية. وهو هدف شكلي لأنه كان يمكن أن يقوم به الحوار العادي، بل إن الحوار في الرواية – كما لمسنا آنفا – أحد آليات الرواية..

والحوار المسرحى يتناول فكراً تقليدياً، والشاب والفتاة كأنما صورة من عصام وناهد.. نفس الهدف، ونفس السلوك، وذات الوسيلة.. إنه نمط متكرر إذن.

الفتاة: أيام زمان.. أتذكر؟

الشاب: ملعون أبو الفقر.

الفتاة : الضحك على الناس مفيد.. ذهب وثروة.

ويميز الصورة هنا، تلك المباشرة التي لا تتنامى مع السياق بعكس ما كان يدور من حوار بين عصام وناهد.

الفتاة: أظلمت أو لم تظلم.. المهم لا أحد معنا هنا.

الشاب: ليالينا سعيدة يا سلام.. ناهد أنا ملك يديك.

ولعلنا ندرك أنهما قد تبادلا أدوار الحوار مع الشخصيتين السابقتين، والكاتب يستخدم الاسترجاع لزمن ضاغط ومرعب ويحمل دلالة الاستمرار ويفضح هذا الأمل الخادع الذي جرت وراءه كل الشخصيات غالباً.. ومع أن البعض سار فى الطريق إلا أن النهاية مؤلمة – والخوف يتسيد المشاعر – لقد حلم زنوبيا بشاعرية فذة والدعوة إلى الحرية، وحلم عصام بالمال، ونانا بالمقبرة. وحفروا جميعاً فى ذواتهم خنادق الأمل وانسدت الفجوات على مشاعر ذاتية لا ترى إلا نفسها وهواجسها..

تنويعات في الرؤى والأداة

قراءة في نصوص روائية

- تحت القبة
- روح هائمة
- أنا وقطتي والحرب
- صباح في المخيم

لأن الأدب يتحرك في دائرة وجدانية فإن في جانب كبير منه يعتبر إثراءً لكوامن الذات.. وعاملاً على كشف ما يؤدي إلى تحقيق التوازن. ومن ثم تتحقق درجة الاستجابة، وفق ما يبوح به النص من انفعال وقيم وعبر عوامل البناء وأساليب السرد. والكاتب يلجأ إلى استكشاف آليات للقص والحكي تقدم موضوعه الروائي بما يساعده على تحقيق المتعة والفائدة وإشباع حاجة القارئ إلى التلقي..

وهو يضع المتلقي على حافتي المتن/ الواقع فيعترف على ما في المتن من واقع، وعلى ما في الواقع من ازدهاء يؤلف متناً، وهذة الحركة التبادلية مطلوبة لإبراز وجهة النظر واختبار السياقات التي تحددها. وأيضاً فإن النص الروائي يوقفنا على حياة لذوات نقتحمها بأعين ونحتويها بالوجدان كما يشي بأحداث تنمو وتتصارع. وتتضح مهارة المبدع في استثماره

لآليات البناء للكشف عن الدلالات الجزئية والكلية الكامنة وراء الموقف والحدث.. وقد يتأتى ذلك من لمسات خافتة، أو إشارات سريعة غنية بالمعنى ووفيرة بالدلالة، ومحتشدة بالرمز.."فالراوي يعنى عناية ملحوظة بجعل الإشارات البعيدة والأحداث الثانوية الكامنة خلف السطور تسهم في تعميق مغزى الكتاب" (1) .

وهو أمر تبادلي حين نرتد إلى إحساسنا الخاص بالشخصية والموقف على نحو ما نسلك في الواقع الفعلي حيث نقيم عواطف الناس ودوافعهم. وهو ما يمكن أن يوحي – فناً – بقدرة على المراوغة والتغميض، ويصبح الاسترشاد بالحس الفني والإدراك العقلي طريقاً لفهم النص وفك درجة التوافق والاختلاف مع الإطار النفسي والواقعي، وهذا يعني إقامة علاقة متنامية "مصداقها الحقيقة، واتخاذ سلطة إخضاع الخطاب الأدبي لاختيار الحقيقة" (2).

فتصوير الواقع يتم من خلال رؤية فنية تضفي على الواقع أشكاله.. كما يحدد وجهة النظر التي قد تعني الرؤية الفكرية أو الاجتماعية أو السياسية.. فضلاً عن تأكيد العلاقة بين الكاتب وموضوعه الروائي.. الأمر الذي يساعد على التلاحم بين الرؤية والأسلوب.

والنصوص الأربعة التى نتناولها في تلك القراءة تكشف لنا ذلك الجدل القائم بين الذات والمجال، واتشحت الرؤى بمنجزات الواقعية والرومانسية وآفاق النفس المتوترة، مما أدى إلى أن تتنوع الدلالات وفق مفردات الحياة وتعارضات الذوات، بدءًا بمناطق التسجيل المباشر إلى

آفاق الوعي المدهشة. واتفقت النصوص على أن ثمة اهتزازاً ينبئ عن إحباطات الذوات كرسه إحساس الفرد بالتعارض مع منظومة المجال الحاكمة، وكذلك انكسارات النفوس على المستوى العام والخاص .. وحملت النصوص مراكز إشعاعاتها التي قد تأتي عرضاً، ولكنها تنبئ عن وجهة النظر الكامنة خلف الذات والمواقف.

فإذا كان محور رواية "تحت القبة" هو كشف حالة التغييب العقلي وفق طقوس دينية أخذت طابع القداسة والعرف القامع فإنها تشي في النهاية بسطوة هذة الطقوس، وتعلن عجزها عن التغيير.. ذلك لأن مكتسبات الحياة قد وثقت هذة الرؤى الجانحة، ولعل الإشارة إلى لطمة الجدة لحفيدها تحمل هذا التكريس وتوضح قوة المجال الحاكم – البيئة الدينية الطقسية – "أقطع لسانك.. تحت القبة فيه مقام جدك.. دومة الكبير.. بحر العلم والعرفان.." والذات الفردية المنسحبة في رواية "روح هائمة" تواجه سطوة الطبقة المالية المتحكمة، وهي في تكوينها المرتجف عاجزة عن هذه المواجهة؛ فتتحول في النهاية إلى كيان منسحق وتابع، وهى إشارة أساسية في الرواية – وإن جاءت عرضاً – ولقد سعت "جي" بفعل الحب إلى أن تجعله يتخطى دائرة الذات إلى الخارج.. ونجحت.. مما جعله يردد في انبهار "إنك محقة يا جي.. عندما أبني شيئاً ينبغي أن ينم عن روحي، وليس مجرد تقليد.. سأفعل يا جي".

ولعلنا نلاحظ أن شخصية "عرفة" في تحت القبة عجزت أن تغير – رغم استنارتها – تخلف البيئة. لقد بدأ فاعلاً وانتهى عاجزاً.

وشخصية "نور" في "روح هائمة" استطاعت بفعل مؤازرة الطبقة الغنية – العقل الواعى – أن تنفض العجز وتفعل وإن لم يستمر للأسف.. إن الخوف ظل يلازم البطلين حتى النهاية، فهو سمة مشتركة مع الفرق في الدرجة وكذلك افتقاد جماليات الطفولة وبراءتها فضلاً عن الوحدة والعزلة.

والإشارة العارضة التي تحمل دلالة عميقة في رواية "أنا وقطتي والحرب" توضح الزمان "أين الأمان، لقد رحل بعيدا عنا. الخوف معنا يسكننا، يلازمنا مثلما يفعل بجوهرة هناك.. وآه يا جوهرتى" والعبارة تنبئ عن اهتمامات طفولية ظلت تعلو وتسيطر حتى حجبت درجة الاستجابة لدى الملتقي وهو يرى هذا السلوك وسط ألم يتجدد بفعل الحرب.. وتضع كاتبة "صباح في المخيم" يدها على الفعل الغائب، الذي يستطيع أن يعدل من المسار ويجنب الذات الويلات. تناجي صباح خالها فتقول: "لماذا لم تصرخ فيّ أمي وفيه وتفرض إرادتك علينا وتحملنا عنوة وتقهر فينا النفور والخوف وكيف يصنع الضعيف حلمه؟".. تلك هي الإشارة العارضة والدالة معاً. ولم يعد صالحاً أن تتكئ الذات على الغير لإصلاح حالها. وهو ما يوازي الفعل الحر في أكتوبر 73 . وعليها أن تصنع حركتها: "يجب أن تخطو إلى الأمام وأن تحرر نفسها من كل هذه الرمال التى تحيط بها.. وتفصلها عن العالم"..

ولعلنا نلاحظ أن الواقع بما يكتنفه من متغيرات هو الإطار العام الذي دارت حوله حركة الصراع بين الذات والمجال.. وحاولت

النصوص أن تقبض على الثابت وراء المتحول.. وأن تزيح هذا الخوف الذي يستقطبها جميعا..

ولقد أدى ذلك إلى إظهار وجهة النظر وإبراز التناقضات في السلوك والوجدان والرؤى والفكر.. وتلاءمت آليات التعبير مع هذا التناقض فتباينت هي الأخرى وتنوعت.

اشتباك الرجل والمرأة

في رواية "تحت القبة" (3) لفؤاد طلبة انفصلت الذات عن المجال الذى يتبنى على مراوغة وادعاء.. ولكنه في النهاية ارتدى ملابس الخليفة وطوح بثقافته واستنارته "ها هو الخليفة قد مات وعليه أن يقوم بهذا الدور وهو الجامعي". ولقد ظلت الجدة تلح عليه حتى قبل فأخدت منه العهد.. وعرفة المثقف الحائر المتردد لم يعرف أحلام الطفولة، ولم يشبع من حنان الأم. وكأن التكوين الاجتماعي والنفسي قد ساعدا على انفصام العقل والسلوك، وباحا بأن الذات الفاعلة يجب أن تكون سوية النشأة سليمة النفس حتى تستطيع أن تقود وتفعل.. "وعرفة" وإن اشتجر في داخله صراع بين الحق والباطل إلا أنه ردد في النهاية وهو يشعر بالهزيمة "عرفة المتعلم خليفة لجد ليس في المقام .. إن تحت القبة هباء" (4) ومع أن عرفة هو الشخصية المحورية إلا أن شخصية الجدة هي القابضة على مصير الحدث والشخوص. لقد تميزت بقدرتها على صنع الأحداث وإنمائها وتحويل مسارها.. إنها تندرج تحت ما يسمى بالشخصية الإيجابية

التي "تسهم في تشكيل حركة الحياة والتأثير فيمن حولها من الشخصيات واتخاذ مواقف إيجابية في انفعالاتها ومشاعرها ومواقفها من الآخرين.. والحسم في القضايا المعلقة" (5).

واشتباك الرجل بالمرأة في هذة الرواية اشتباك متعدد ومتغلغل.. الأم التي طردت من البيت، وصفية التي قتلت وكانت له الملاذ والحضن الدافئ والدوحة الظليلة من هجير الوحدة، ورباب التي ظلت تنسج بنعومة – وبإيعاز خارجي – حتى وصلت إلى قلب عرفه وتزوجها.. ولكن الجدة هي أقوى الأنواع الأنثوية تأثيراً، فهي التي غيرت مجرى الشخصية وحولتها إلى ما تريد وتحب.. إيماناً بمنطق الأجداد والمصلحة العامة.

نسج الكاتب شخصية الجدة نسجاً رهيفاً وموحياً.. وأبان عن قدرة متحكمة وفيض من الإرادة لا ينضب.. ومع ذلك فهي – الجدة بخيتة – لا تكاد تفارق خلوتها.. إنها "تسكن الخلوة.. حجرة الأسرار شبه المظلمة، لها الأمر والنهى والتدبير" (6). وهذا جعل الألسنة تتحدث عن جدته.. وأضفى الوصف الدقيق لها عن قوة كامنة خلف الملامح والبناء الهيكلي لها "قامتها منتصبة، عظامها بارزة، صوتها خشن وطبعها، عروق وجهها نافرة، والوشم على ذقنها حال لونه وعيناها الضيقتان تلمعان كعيني طائر"..

ولعلنا نقف على دلالات مصاحبة لهذا التركيب تتمثل في قوة الإرادة والمهابة التي يوحي بها القامة المنتصبة والصوت الخشن.. كما

نلاحظ خبرتها بالحياة، وعدم الركون إلى حياة الدعة وهي الثرية، فضلاً عن إيحاء بالعصبية والحدة والانفعال.. العروق النافرة، والوشم الباهت.. ثم تأتيك الصورة التشبيهية لتحدد مدى النفاذ الذي تتمتع به قدرتها على اختراق الذوات.. العينان الضيقتان اللامعتان..

ولقد واجهت الجدة بهذة الصفات حفيدها عرفة المتأبي على لبس الخليفة حتى لقد بدت المواجهة كما لو كانت صراعاً بين الجديد المتردد والقديم الثابت. "أنا بخيتة الرحابي.. لي معك كلام وحدك يا ابن الغازية".. ثم تلقي عليه الأمر وتحتويه بناظريها لتقيس رد الفعل "لابد واحد من رجال العائلة يلبس خليفة لجدك الهرش" (7).. فها هو عرفة آخر السلالة بعد أن هرب حمزة.. وعليه أن يرتدي ثياب الخليفة .. ويمثل الحوار الآتى طبيعة المواجهة ودرجة العناد وطبيعىة الشخصية.

قال وهو يتألم:

. لن ألبس الخليفة.

قالت وهي تضغط على الكلمات بصوتها الخشن:

.الأرض سبخة لا تزرع ولا تقلع، وما لنا باب رزق إلا ما نحن فيه، من غيره ناسك ولحمك، عارك، البنات والحريم يأكلن الزبالة.. أو يمددن الأيدي يطلبن الإحسان، أو تنتظر تسمع عن البنات حكايات الشوارع وبيوت الظلمات.. انطلق يا ولد.. ولم ينطق" (8).

ولم يكن غريباً أن يقف الزغلول في جانب الجدة، فهو أحد المستفيدين من لبس الخليفة. قال الزغلول لعرفة وهو يحثه على طاعة الجدة. "الجدة لا تريد منك شيئاً، بل هى تهبك أشياء: رعاية القرية، ميراث الخير، خلافة الجد والمقام، والقرية أمانة".

وإذا كان الحوار السابق يتصف بالعقلانية وسرد الحجج الفعلية من جانبها لإقناع عرفة.. فإنها لم تغفل جانب الوجدان والعاطفة؛ فهي تخاطبه بعبارة "يا ولد ولدي".. وتظل معه تقاومه، وتواجهه، وتناقشه، بمختلف الوسائل والضغوط. ولقد كان مشهد الأتباع وهي تصوره له غاية فى الروعة والتأثير، وكان اختيار المفردات البشرية مؤذناً باقتناع عرفة.. "كل هؤلاء يعيشون على الرزق الذي يدخل ساحة السوق والمقام.. فيها الأخد والعطاء والتجارة.. كسب حلال".

وتعود مرة أخرى للتأثير عليه وجدانياً ونفسياً "هل يرضيك أن يفلس هؤلاء وتخرب القرية وتشرد الأسر، هل يرضيك تسرح بناتنا في الطرقات يتسولن ، تلبس خليفة يستمر دولاب العمل.. الحركة بركة ونهر الفلوس يفيض على الكل" (**9**).

وتتغير صورة عرفة، ويتم التحويل، فها هو يقف مبهورا وهي تقول: "أنت عرفة وتد الأرض".. فهي لا تنهار أمام أحد، تظل في نظر الجميع القوية راسخة القدم، المسيطرة، وحين يدرك القوم القبول من عرفة ينشد المنشد عاليا "قمر يضئ الليل في وحشاته..".

ولنقف أمام الأساليب التي تستخدمها الجدة للسيطرة والتأثير."الخليفة يا عرفة في عرفنا لابد أن يكون أصله الأصل العالي.. عرفة أمه قمر بنت عرفة الوزان من الأعيان.." لقد استراحت الجدة بعد ما تحقق هدفها وتستطيع أن تموت مستريحة.

** والرواية تسعى إلى التعرف على الأسباب الكامنة وراء العيوب السائدة، والكاتب يدخل إلى عمله دون استخفاء، فيلمس مناطق الحذر الطقسي، ويكشف عن الروح المخادعة عبر لغة بسيطة. ويسير الكاتب في بنائه على الوصف والمشهد والحوار وحديث الذات على ندرته.. والنصوص الواقعية لا تميل إلى المبالغة في الأسلوب باعتباره وسيلة، كما أن المؤلف يختفي وراء العالم الواقعي ويكتفي بتحليل شخصياته، وشرح دوافع سلوكهم. ولقد استطاع من خلال ثلاث شخصيات نسائية أن يوضح ذلك.. واستطاع أن يقبض على المكان والمجال البيئي ككل، حيث رتب الوقائع "لتكون مجالاً يحرك فيك شخصيات يؤثرون في الأحداث ويتأثرون بها" (**10**).

والحوار في النص عامل أساسي في كشف الذات ودفع الحدث إلى مناطق الفعل والتوتر والإنماء.. ولقد رأينا نموذجاً له فيما سبق.. والحوار اصطفاء لغوي لا يعكس الحوار اليومي ولا يلتزم الفصحى دائماً، وإنما هو حوار منتقى يتلاءم مع الذات والموقف مع إمكانية الإفادة من النطق الصوتي للعامية.. ويعيب الحوار فقط ميله أحياناً إلى التطويل (**11**).

والحوار الذي دار بينه وبين أمه نموذج لجماليات الحوار في الرواية؛ فأمه ما هي إلا الست الهانم أرملة مشعل الصغير والتي تسعى إلى إقامة مدرسة تحمل اسمه، وكان أحد الناس الذين لا ترضى عنهم القرية ولا الجدة أيضا، ومعلوم أن هذة السيدة هي أمه التي طلقت من أبيه وتزوجها مشعل الصغير.. وهي أحد ملامح الكاتب في ستر الدلالة حتى تحدث المفاجأة تأثيرها على السياق والملتقي..

– هوِّن على نفسك يا سي عرفة.

أخذت يده بيدها، وقعدت على رأس القبر. قعد بالقرب منها، وهو في عجب من أمرها. ترحمت باكية.. سألها:

– أتترحمين عليها؟

رأى الدموع قد بللت قناعها فسأل:

– وتبكين؟

قالت: أترحم وأبكي.

سأل: هل تعرفينها؟

قالت: أحببتها لأنك أحببتها.

سأل: كيف عرفت أني أحبها؟

**ويستمر الحوار الطويل حتى تطلب منه أن يقترب، فرفعت النقاب عن الوجه، ولحظتها علم أنها أمه.. هذا الوجه الذي ظل يعيش في وجدانه، وكان سبباً من أسباب العراك مع جدته.

لقد تعامل الكاتب مع الحوار بطريقة جيدة.. جاءت التعبيرات واشية بطبيعة عرفة المتسائلة.. وبحذر الشخصية المجهولة لديه.. وانفتح مسار التعرف على الذات عبر مفردات وجدانية في الأساس: الترحم، البكاء، الحب.. وهي قيم ثلاث عرفها عرفة في حياته المنعزلة الموحشة والتي حمل فيها وجدانه صورة ذلك الوجه المرسوم في قلبه..

ويلاحظ على التركيب اهتمام المؤلف بالجملة الاسمية بما لها من ثقل وتجسيد في المكان، وبما تحتويه من الطاقات في التوليد الوجداني بما له من حساسية في التركيب الشعري "وجهها المربع مليح، شعرها الناعم يضمه منديلها الحرير، شفتاها الجميلتان ترتجفان..) والسرد في الرواية يميل أحياناً إلى البطء، والتخلي عن الحركة والميل إلى رصد جزئيات لا تدخل في بنية السياق ولا تساهم في إضاءته.. ولكنه حين يراقب المفردات البشرية، يسرع بالمشهد فتتنوع مفرداته وإيقاعاته.. ولعل الوصف المشهدي لساحة المولد يؤكد ذلك.

***

ورواية "روح هائمة) (12) للأستاذ سعيد رمضان يكمن فيها هذا الاشتباك بين الرجل والمرأة بصورة واضحة أيضاً.. ومع أنها رواية رومانسية الطابع والأداء إلا أنها تكشف عن أبعاد المرأة في قوتها ونفاذ

تأثيرها وصبرها على تشكيل الرجل تشكيلاً يتلاءم مع فكرها ومنهجها في الحياة. وهي تسعى إلى ذلك في نعومة وبأساليب غاية في الذكاء.. وكأنها على دراية تامة بمعالجة النفوس وقيادتها.

والقصة في موضوعها العام تذكرنا بروايات الرومانسيين الكبار في الأدب المصري وهم يتناولون الشعور الفردي في مواجهة هيمنة المال والطبقية الاجتماعية.. ولقد شاءت الأقدار أن يعيش "نور" بطل الرواية في بيت الباشا واسع الثراء والغنى.. وفاضت مشاعره بالوحدة والحزن والمعاناة، وهو لا يستطيع أن يصرف عن الذهن إحساسه بالفقر والتدني، ولا أن يبعد عن وجدانه الذي يتكون شيئاً فشيئاً معاملات السادة التي تستقر في مخزون الوعي وتشكل الحياة فيما بعد. ومع أن الباشا يغدق عليه وعلى أمه التي تعمل خادمة لديه.. إلا أن الولد لم يجد في طفولته وصباه إلا هذا البستاني الطيب يبثه همومه وأحزانه ويطرح عليه تساؤلاته في ظل غياب الأم، وافتقاده للعلاقات مع الآخرين.."وكان المكان المفضل لسيره هو المكان الخالي والمعتم بين الأشجار وسور الفيلا.."

ويبدأ التقارب بين الفتى وبين "جي" ابنة الباشا، وذلك بعد عودتها من الدراسة بالخارج. وكانت جي واعية وعالية الإدراك، وكانت قادرة على رسم المنهج الذي تؤمن به.. ولقد بثت إلى وعي "نور" قيماً في الفكر والسلوك ترى أنها قادرة على تعديل مساره وإنماء شخصيته وتوضيح أن النجاح في العمل لا يأتي من فراغ: "أتعرف أن أبي لم يقم

بمصنع النسيج من فراغ وإنما لأنه كان يعرف في القطن، فهو يزرعه في جزء من أراضيه" (13).

وإذا عرفنا أن شخصية نور شخصية اعتمادية أدركنا الجهد الذي بذلته الأنثى لتغيير هذا النمط من السلوك والتفكير. وهي تتجاوز بفكرها معوقات المنشأ الذي يسيطر عليه.. ولقد سعت بذكاء إلى أن تأخذ موافقة الأب في مباركة المشروع الذي ينوي "نور" القيام به.. لقد فتحت أمامه باباً كان يظن أنه مغلق إلى الأبد.. لقد أنارت له الطريق وحفزته على الفعل "إن لم تدخل من الباب الأمامي فلن تصبح شيئاً مطلقاً" (14)، واستمد منها العون وهو يعرض مشروعه على الوالد/ الباشا "نظر إلى جي فوجدها قد ابتسمت ولاح في عينيها ذلك البريق الغريب مرة أخرى.. أدرك أنه لم يخطئ في نظرها على الأقل" (15).

ولعلنا نلاحظ من خلال دلالة بعض الألفاظ السابقة" الابتسام. البريق. عدم الخطأ.. كيف كان حريصاً على إرضائها وكيف وقع تحت تأثيرها.

وإذا كان الحب قد بدا له كسمكة فضية في قلب الظلام – كما يقول النص – فإن الصورة البلاغية إنما تطابق جي وتصادق على نمطها الفكري السلوكي.. لقد حددت الأبعاد والمراقي، وكشفت – بنورها المتوهج – الأخاديد وردمت فجوات النفس. وحتى يكون "نور" على دراية بمشروعه أحضرت له كتباً ليعمِّق دراسته "ولكنها لم تتركه يقرأ فقط وإنما كانت تأخذه بسيارتها لدراسات ميدانية.." (16). وكانت

"جي" واعية تماماً بالفارق الاجتماعي فعملت جاهدة على أن تسد هذا الفراغ الهائل حتى صعد "نور" في السلم الاجتماعي، وأصبح واحداً من رجال الأعمال المعدودين فى المدينة.. ولم يكلفها ذلك – كما تقول – إلا خطوة واحدة.. "كان ثمة فرق بيني وبينك رأيته في عينيك يعذبك، كانت ثمة مسافة بيننا وتفكير مختلف. كنت أعيش داخل الفيلا وأنت خارجها كانت ثمة مسافة بيننا طويلة وكان ينبغى قطعها للالتقاء" (17). وحين عبر نور عن امتنانه وإبداء خشيته من افتقادها وأنه لا يستحقها "أخشى أنني لا أستحقك".. انطلاقاً من الإحساس بالدونية المسيطر عليه، ردت عليه في ثقة "إنني لم أنزل سوى خطوة واحدة من السلم أما أنت فقد صعدته كله من أجلي"..

ومع ذلك فنور لم يستطع أن يتخلص من وطأة الخوف المرضي الذي ظل يلازمه من صغره، لقد أنشب الخوف في وجدانه. الخوف من الفقر، الخوف من الغد، الخوف من فقد السعادة، الخوف من ضياع جي منه. لقد تحولت أحلامه. ولقد ظهر ذلك أيضاً عبر الحلم الكابوسي. من الرغبة العميقة في "جي" والاستحواذ عليها إلى خوف متوحش من فقدها "كان يشعر بأن العذاب الذي كان يعانيه قبل أن تصرح له بحبها لا يساوي شيئا بالقياس إلى ما يعانيه الآن وهو خائف من فقدها" (18).

وظل كامناً في الداخل هذا الإحساس بالضعة الذي حاولت جي مراراً أن تستله منه.. ولقد جاء التعبير ليشي بهذه الثنائية التقليدية في الخطاب الرومانسى ابن الخادمة/ فى مواجهة ابنة السلطان.

قال بألم: ابن الخادمة التي تعمل فى بيته.

قالت: لا تقلها بألم، وإنما بفخر.. نعم إنك ابن الخادمة التى مازالت تعمل في بيته.. ذلك هو عصرنا"..

ولعل الحوار يكشف عن الجانب الأقوى في هذا الاشتباك.. إنها تريد أن تجعله يشعر بالفخر بأنه ابن الخادمة.. تنزع منه هذا الإحساس بالمرارة والدونية "لا تقلها بألم".. وهو تكوين يدل على الثقة التي يرفدها قولها عن نفسها إبان إظهار الخوف من عدم موافقة الأب على الزواج "إنني فتاة مستقلة"، وحين تراه منهاراً تعطيه درساً في الاعتداد بالذات وبالمنهج النفسي السوي الذي يجب أن يحكم السلوك. ويتزوجان – في النهاية – بموافقة الأبوين ورعايتهما..

وظل "نور" على ما هو عليه، الشعور بالفقد والخوف يلاحقه، ويتجسد له في الأحلام والرؤى الكابوسية، وقاده الهاجس إلى الموت في حادث بسيارته "151/150".. وكانت الحادثة شديدة التأثير على جي لقد " شعرت بشيء يتهاوى ويسقط بين ضلوعها وبأن روحها أصبحت كسحابة الليل هائمة" (19).

ولعلنا نلاحظ الذاتية المفرطة التي احتوت البطل وأسقطت عواطفه عى الطبيعة والأشياء.. ولقد انصرف هم المؤلف كغيره من كتاب هذا اللون الأدبي "إلى تحليل عواطف النفس الإنسانية وتصوير أحاسيسها إزاء

الأزمة التي تحيط بها. أما تحديد المجال الزمني وانعكاسات البيئة بأحداثها وقضاياها فلا يعني المؤلف" (20).

ومن ثم يصبح الاهتمام قائماً حول الشعور الفردي وليس الشعور الجمعي.. لقد انتظم حبه الكون، ولكنه حب مزعزع الأركان يكتنفه الخوف من الغد، ومن ثم جاء الإحساس بالتعاسة وسط الشعور بالفرح.. جاءه هاجس الفقد الذي لازمه منذ أن تسرب إلى داخله الشعور بظلم المجتمع له وأنه ضحية للطبقة الغنية. وهى نغمة رومانسية معروفة وواقعية أيضاً.. ولقد أدى ذلك إلى الخلط بين الذات والطبيعة كمحاولة لإحداث التوازن.. ومن ثم أسقط مشاعره على الكون حتى بدت نفسه بأحزانها وأفراحها مرآة لما حوله ومن حوله. وحفل النص برؤاه وإسقاطاته، فأيامه تتتابع خالية من البهجة "أشجار قصيرة وطويلة تتابع كالأيام..".

وحين يشعر بالملل والكآبة يسقط إحساسه على الطبيعة فيقول عن حياته "تتشابه برخاوة مملة كالأشجار..".

ولعلنا نلاحظ اختلاف السياق الذي وردت فيه كلمة الأشجار، وفي كل حالة فهي متلونة بمشاعر البطل..

وفي توقعاته ولفتاته تجاه "جي" في الزمن الأول وقد اتخذت منه في البداية موقفاً محايداً.. يتحدث عن الشمس.. فيقول: "كان يعرف أنها هناك وراء السحب لا تبتسم ولا تحزن".. ولعلنا ندرك هذا التصوير الكلي الذي يجذب بجي إلى آفاق المعنى، لنربط بينها وبين الشمس، ثم

لنربط بينه هو وبين السحب المتراكمة. ثم هو يصعد شجرة المانجو ليراقب أصدقاءه من الطيور.. ومن مخبئه هذا كان يمكنه أن يشعر بالرياح الباردة..

والنص حافل بمعجم الرومانسية اللفظي وطريقتها في الأداء، ومما يؤخذ على العمل الروائي الذي يندرج تحت هذا الخطاب هو تماثل الوصف المشهدي والوحدات اللغوية المتكررة في السياقات المتشابهة، مما يكرس حالة الواجدان المسرودة ويكشف عن إغراق الذات في همومها الخاصة.

ولقد احتوى النص مستويان من السرد. الأول تمثل في الحوار الخاص بالحادث منذ الحوار التحذيري فى الصفحة الأولى "لا تتحرك.. لقد نزفت كثيراً.." وحتى "إن نبضات قلبه تضعف".

وهذا الحوار ظل يتنامى مع السرد الوصفي للحياة والقائم على الارتباط الشرطي بين اللفظ في الحوار والحدث في الوصف التتابعي.. وهو ليس ارتباطاً قائماً على التداعي، وإن بدا ذلك شكلاً، لأن الحوار من جانب واحد... إذ لا يعي "نور" شيئاً مما يدور حوله بعد الحادث.

وثمة نموذج لهذا الارتباط اللفظي الشرطي.

. هل تشعر بألم؟.. أغمض عينيه مرة أخرى.. إنه لم يكن يشعر بالألم ولا بالعذاب الذي لازمه سنوات طويلة قابضاً بخناقة لا يريد أبداً أن يتركه".

وفي جانب آخر يرد هذا النموذج، ومثله كثير في النص.

– هل سيعيش؟

– لا أعلم لقد شقت الشجرة سيارته نصفين..

كانت شجرته الأثيره لديه هي شجرة المانجو..

وهكذا يمضي السرد على هذا المنوال، بحيث وردت تفاصيل الحياة كاملة. ونلاحظ على النص هيمنة السارد على صوته وظهوره وتدخل فيما لا تقع عليه العين ولا يساعده الضمير الذي يستخدمه؛ ففي مشهد المسبح "يلتقي الأب والزوجة ويتداعبان والفتى من بعيد جداً ينظر"، ومزاحمة السارد قد تفقد العمل الصدق. يقول فلوبير: "على الفنان أن يكون في عمله قادرًا على كل شئ، وليكن أثره واضحاً في كل مكان ولكن يجب ألا يكون منظورا" (**21**).

والرصد من الخارج سمة العملين الروائيين: "تحت القبة"، و"روح هائمة"، حيث رصد الكاتب السمات الهيكلية كالجسم والوجه والعين والساق والملابس ومفردات المكان، وفي هذين العملين أيضاً نلحظ سيطرة الأنثى في جدل الاشتباك مع الرجل. لقد وقع عرفة بعد الصراع المرير فى قبضة الجدة. واستسلم نور بضعفه التكويني/ النفسي لقيادة جي.

الحرب عبر الكتابة.

تجربة التهجير تجربة إنسانية ذات أبعاد مأساوية هائلة، وإذا كانت الحرب هي وسيلتها الأولى، فلقد كان الواقع أعظم بكثير وأكثر هولاً وقتامة مما ورد في النصين الروائيين: "أنا وقطتي والحرب"..."وصباح في المخيم"..

لقد لمس نص: "أنا وقطتي والحرب" (22) نواتج الحرب لمساً خفيفاً ووقف عند ظاهر المرئيات ولم يستكنه أغوار الذوات. لقد وقف عند السطح ولم يدلف إلى الداخل. فى حين جاءت رواية "صباح...." حرباً مع الداخل، مع الذات في مواجهة الخارج/ آثار الحرب. وليس هناك فى النص ما يشير إلى الحرب سوى المأساة الخلقية التي نتجت عنها، ولم نقف في النصين على هول المأساة ومنمنمات الحرب ومردوداتها على الذوات كما لمسناه في بعض العمال الروائية الأخرى (12).

**فى رواية "أنا وقطتي والحرب" تعود بطلة الرواية إلى بيتها القديم بعد معاناة هائلة – ذلك البيت الذي كان مرتعاً للطفولة وملهى للبراءة – هذا البيت الذي تهدَّم واحتوى في باطنه قطتها جوهرة.. وبدأ التهجير من مدينة الإسماعيلية، وتبدت الأحزان التي صنعتها الحرب – في نظر البطلة – كالجبال. وعانت الأسرة في مهجرها الريفي قلة الخدمات: "وأصبحنا فريسة الجهل والفقر والمرض والوحدة الصحية لا يتواجد بها الأطباء" (24). وكانت النفس موزعة والقلب يئن. وتألم المهاجرون في وضعهم الجديد، وتلاحقت المآسي ولحقتهم مباغتات العدو: "لقد ضرب

طريق الإسماعيلية.. ضرب بحريق النابالم اللعين هذا" (25)، ويعلو الصوت يجأر بالظلم والهوان.. "إلى متى تتوالى الطعنات غادرة".. وفي القاهرة مهجرهم الثاني كشف العمل الأدبي عن سلوكيات فاسدة نتجت عن افتقاد الرقابة والرعاية في ظل ظروف مستجدة تدفع إلى الانحراف. "لن أتركك تضيعين يا صفاء مع هذة اللعوب" (26). وفي ظل هذا اليأس والمعاناة يعبر الجيش إلى سيناء. "لفت انتباهنا صوت المذياع المرتفع عند عودتنا من المدرسة، بيان عسكرى: قواتنا المسلحة عبرت قناة السويس.. اقتحمت خط بارليف" (27) وتتعالى الأفراح.. ثم تعود الأسرة إلى بيتها القديم وتستعيد المدينة بهاءها عندما حل السلام. "أعود إليك يا مدينتي، أقف على تلال الأنقاض المتراكمة فوق هموم السنوات السبع، أعود لالتقاط أنفاسي التي حبستها وأنا أتذكر طفولتي القاسية" (28)

لقد وقفت على الأطلال تستعيد حياتها وسنين غربتها.. ولقد شغلت القطة من النص ومن ذات البطلة مساحة لا يماثلها الاهتمام بحيوات الآخرين. والحكي عبر الطفلة مساحات وأنساق من العقل والحكمة والتحليل والرصد واللغة العالية بفوق التكوين الطبيعي ويتعارض من ثم مع ضروريات الحكي وصدقه وتناميه.. وإذا كان من أهم ما يعني الكاتب هو "التكثيف الحاد للعلاقة بين التجربة الشعورية" (29)، فإننا ندرك على التو هذا الافتعال في رصد التجربة، فلا منظور الرؤية ساعدها على الوقوف على التحولات ومردوداتها، ولا اللغة

استخدمت بكفاءة جعلت الماضى حياً ومعاشاً وممتداً إلى أعماق الحاضر، ولا الشخصية تحركت وفق النمو الزمني الطبيعي والنفسي..

تقول الطفلة عن الصمود: "هؤلاء هم الصامدون يتغنون تحت الأرض بالخندق المدفون يشدون أزر بعضهم بعضاً" (**30**).

ثم تخاطب بلدها فتقول: "بلدي برغم المأساة العنيفة أراك جميلة عطرة، خضراء"، ثم انظر كيف تحكم الطفلة – في سن الحادية عشرة – على تصرفات بشرية فتقول: "ما هذا الذي يقوله الصبي الطائش ابن الخمسة عشرة".. ثم انظر إلى المبالغة في التعبير الناتجة عن إصرار الكاتبة على إضفاء صفة العقلانية على من يتصف بها بسبب الزمن والمرحلة "ماتت جوهرة، ماتت على أثر قطعة "شظايا طائشة" لا ترحم لا تعرف أن تفرق بين إنسان وحيوان ناطق من جماد" (**31**).

وكأنه لو أصيب الإنسان وبقيت القطة حية لكان العدو رحيماً!! إنه القصور في المنهج، والاختلاط في المشاعر، وعدم النضج في الكتابة.. والنص يحتاج إلى مراجعة؛ فكثرة الألفاظ وتواليها، وتراكم التركيبات وتواصلها لا يصنع مشهداً قصصياً ولا يقيم عملاً فنياً.. إن الأخطاء التركيبية والنحوية كثيرة في النص (**33**).

ولقد لجأت الكاتبة إلى استخدام الجمل الاسمية غالباً، وإلى شجرة أدوات العطف في كثير من المشاهد القصصية، وشكلت الصفحة تشكيلاً

منقطاً يؤدي إلى التباس القراءة، فضلاً عن تنوع الأسطر بين القصر والطول..

ومع ذلك فإن بعض الفصول تتسم بالتميز والتوتر والحس الدافئ مثل فصل "عودة جريح".. والنص يتحول أحياناً إلى قطع نثرية تصلح للرثاء والوصف بحيث يمكن اقتطاعها من السياق لتصبح مقطوعة قائمة بذاتها. وهو عيب في البناء والتناول، ولنأخذ مثلاً ما كتبته عندما علمت بوفاة سلمى على أثر عضة الكلب.

"ماتت تلك الوردة الصغيرة فريسة الجهل والفقر في القرية. ماتت على أثر أنياب مريضة هي الأخرى نقلت لها العدوى الهالكة.. حسرة قلب أمها التي تدعي الطب بتشجيع العجوز الشمطاء أم مستورة البلهاء. قلبي يتمزق عليك يا صديقتي. وداعاً أيتها النفس البريئة، ولتكون هكذا ضحية ضمن أخطائنا المتكررة؛ فالأخطاء الجسيمة قد تكون أفدح عندما تأتي من دعاة المعرفة"(**33**).

ونحن نقف مع ما يقوله البيريس من أن الرواية الحديثة ثروة من الصور المألوفة والغامضة معاً والمتغيرة على الدوام.. وهذا لا يتأتى بطبيعة الحال إلا عن طريق إحكام القول ودقة الصياغة وتحقيق درجة الافتتان بها.. وبالرؤية معاً" (**34**)

***

وتتحدث رواية "صباح في المخيم" (35) عن الهم الإنساني الذي أصاب الأسر المهجرة. ورصدت معاناتهم وملازمة الخوف لهم وتوقع الموت في كل لحظة، ويصبح المخيم فيما بعد ساحة للحركة النفسية الهادرة ومتكئاً للنفس في انطلاقاتها عبر الزمان والمكان، وتضع الكاتبة – موضعياً – يدها على الجو المنفتح السائد في المخيم.. مكان بلا حجاب تتكون فيه محتويات الخجل الأنثوي وتتحدد فيه مكونات الأجساد عبر مداخل الخيام. ولأن المكان، بتوالي المعاناة، وبتواصل كشف المستور، أفقد الذات حساسيتها تجاه القيم والموروثات فإن البنات "لا يحسسن بالخجل ولا الخوف.. وأصبح سيان أن يشعلن المصابيح أو لا يشعلنها.. وقد ألفن احتكاك أجسادهن بالأشياء والأشخاص" (36).

وصباح من أسرة فقيرة يعمل أبوها خبازاً، وتساعده أمها في تدبير شئون الحياة، وكانت السويس هي الملاذ.. وبدا من خلال النص أن ثمة تواز بين الأم والبنت.. هذا التوازي الذي يشع أحياناً في داخل الذات المتصارعة بظلال من التعارض.. "أشياؤك لا تمت لأشيائي يا أمي وأفكارك لم تمتد إليّ.. لا تصل إلى أنفاسي" (37).

لقد مرت الأم بتجربة أثرت على كيانها كله.. إن الوضع المتدني للأسرة يصنع بالذوات جروحاً لا تندمل، تظل تصاحبها حتى تقضي عليها.. لقد فرت من بيئتها، فرت من الظواهري الذي يعمل لديه أخوها الذي لم يحمها ولم يصن كرامته، فرت هاربة.. ركبت القطار – وسيلة الحزن ورمز الفراق والتشتت في العمل – وفيه قابلت الخبَّاز، مدَّ لها

يده.. "عندما أفقت وجدت نفسي في القطار ممددة أمامك. كنت تبتسم لي وأنت تمد بأرغفة الخبز وتقول لي كلي أنتِ جائعة"(38).

وتتعرض صباح لنفس التجربة من الرجل ذي القبعة.. لقد اغتصبها الرجل في ظل مطاردة وحشية، واستغلال لظروف الوفاة وأثره عليها.. "أمسك ذراعي وشدني من تحت إبطي وألصقني به ودفعني إلى الأرض، وارتخت ذراعي"(39).

لقد ظل الرجل ذو القبعة يحمل عبء التفتت الذي أصاب البنت.. ودفعها إلى الهروب واجتياز المعابر.. كما كان الظواهري سبباً في انسحاق الأم وذلتها.. ولقد بدا في النص كما لو أن الأم والبنت قد تبادلتا الدور والمأساة والمهانة.

ومن خلال النص ندرك هذا التفتح الحسي حول العلاقة بين الرجل والمرأة. لقد ملأها هوس حسي وانفتحت دهشة ورغبة وخوفاً على هذا العالم، وكأنها كانت تعيش حرباً ذاتية في مواجهة تلك العلائق.. والسرير النحاسي ذو الأعمدة، والفراغ تحته الذي يشملها نقد للوضع البيئي وللعوز المادي والروحي أيضاً. إنها إذن ابنة عالم منشرخ، وزادتها الحرب الفعلية انشراخاً واتساعاً. "تصعد سرير الأعمدة النحاسية لتنبطح فوق أمي وقبل أن ينطفئ السراج الذي يلقي بظله الضعيف والأخير عليكما وعلى السرير النحاسي لم أكن أحظ منك بنظرة تلقيها علي عيني المتورمة" (40). وهى لا تنسى أبدا البصقات التي يرمي بها في لحظات الهوى الحميم.

وتقول في موقف آخر: "كانت مضاجعاتك يا أبي فوق سرير الأعمدة النحاسية كثيرة كثيرة، ولكنها كانت غير مجدية.. وتنسى يا أبي أنني إحدى مضاجعاتك".. ولقد بدا في داخل الذات وفي مسارب اللغة في النص أن ثمة عداء بين البنت والأب.. كادت تنكره في المستشفى، وتوجهت إلى أمها بالتعنيف – حديث الذات بالطبع – حينما أصرت الأم على دفنه في المدينة.. تلك المدينة التي اغتصبت فيها وهربت ووجدت نفسها في المخيم، وكأنها تكرر المأساة: "يا أمي إن أبي لم يسمع نبضك، لم يكن غير وهم مرسوم فوق بطنك"، وكيف تفهم البنت هذا الموقف من الأم تجاه الرجل الذي أنقذها بعد مأساة إنسانية مماثلة لمأساتها التي شغلت حيز العمل كله.. كيف تدرك وهي الواقعة في الأم بعد وفاة الزوج تناجيه بضمير المخاطب، هذا الضمير الذي يمثل الذات شاخصة تتلقى الحديث وتعيه وتشارك المتحدث وعيه بمفردات التاريخ الخاص، وهو نوع من المونولوج الداخلي الذي يكشف عن بواطن الذات في لحظات التأزم. "كنت في صحوي وانتظاري أترقب عودتك من الفرن في المساء.. كنا نجلس على الكرسي الرخامي تحت الأشجار نطالع البواخر الكبيرة والسفن العابرة تحت ضوء القمر.. رأيت وجهك وأحسست بالدفء.. أجلستني بجوار الفرن وتقول لي هذا بيتي وعالمي. آه لماذا تركتني"(**41**).

ولكن البنت التي هصرتها تجربة التهجير والاغتصاب لا تزال متماسكة، وأن أهالي المخيم قاموا برعايتها في ظل غياب الأم ووفاة الأب وضآلة الخال.."فلم تعد في وحدة مع نفسها"، ومع أن حياة المخيم تتسم

بالمكابدة إلا أنها لا تخلو من البهجة حيث يجتمعون في مناسبات يتحدثون ويسهرون ويغنون ثم يثرثرون، علاقات تتسم بالهوس الحسي.. وتقرر صباح البحث عن خالها.. ومع أن عم كامل يحذرها من الذهاب إلا أنها أصرت: "خرجت صباح من بوابة المخيم والريح تدفعها وهي تشق بجسدها موجات الهواء المحملة بالأتربة والرمال وتظهر نجمة على وجه السماء" (**42**).

وانطلقت وسط المطر في صحبة مراسل حربي وحين تعلم أنه يتجه إلى السويس وقررت أن تمضى إليها.. وتغير من وجهتها.. "مدينتي أهم، إن أمي هناك، لم تخرج منها، إنها تبحث عني، إنها تواصل البحث عني" (**43**). ويلوح أمل يتمثل في الحشود العسكرية وعربات الحرب المتلاحقة.. إنه أمل يكسر دائرة الحزن ويشي بأقواس تشد عيني صباح بألوانها البيضاء والزرقاء والخضراء.

ولعلنا نؤكد أن لملمة الأحداث في الرواية أمر صعب، فالتجربة في الرواية ذاتية ولكنها كما يقول د. نعيم عطية في الدراسة المصاحبة "تنقلنا إلى تجربة تكاد تكون جماعية ونتردى في محنة الإنسان العربي المعاصر، محنة المخيمات التي تناثرت كالبثور على وجه الطفل وامتدت لتغطي أماكن كثيرة" (**44**).

التجربة في الأساس ذاتية، تفيض مع الزمان، والنص يلقي الضوء على عملية التخييل الساخنة. لقد لملمت أشياءها من المؤثرات في الخارج ودخلت بها إلى الداخل فاهتز يعادل هزة الخارج تماماً.. ومن أجل هذا

الفيض كان استخدام المونولوج الداخلي تماماً.. ومن أجل هذا الفيض كان استخدام المونولوج الداخلي كوسيلة ترتبط بالذات في لحظات التحول والتأزم والتداعي، إذ إنه في مثل هذا النوع من التعبير "تكاد تمحو المسافة فيه المشاعر وتكتمل في ظله، المشاركة الوجدانية"(**45**).

وهذا اللون من التعبير الأدبي يعطي للأسلوب أهمية تنبعث من قوة التوتر الدرامي الذي ينشأ بالذهن.. ويمتلئ بحساسية الانطباعية للون والصورة ومناجاة النفس بحيث يقترب من الشعر في كثافته، وهذا الاختلاط يدفع إلى الغموض، وربما يأتي ذلك في جزء منه نتيجة ازدحام المخيلة بالأزمنة والأمكنة لضمير الأنا، وهذه الاستخدامات "تعطي إيحاءً بحضور المؤلف المستمر وكذا استخدام الطرق الوصفية والتفسيرية على نحو واسع" (**46**).

ومثل هذة النصوص التي تلجأ إلى هذا اللون من الخطاب الروائي – كما في روايتنا – معرضة إلى افتقاد الترابط، والميل إلى الاستطراد، والتكرار، وتتحول اللغة إلى المجاز، وتتصف بالتكرار والتضاد والبلاغة.. وهو ما يؤدي إلى نوع من التهويم اللغوي.. وهي عيوب موجودة بدرجة ما في الرواية.. وهو لا يضفي قيمة على السياق أو البناء.. مهما حاولت المؤلفة الإغراق فى التصوير التخييلي أو التركيب الحلمي. تتحدث صباح عن زمن الاغتصاب ومرارته، فتقول: "هأنذا ألقي برصاصتي وبمسدسي الذي لازمني طويلاً ملتصقاً بجسدي.. كنت أمسك به دومًا وأنا أطالع اسمك فوق لوح أزرق يتأرجح فوق الدخان والدمار.. الخ" (**47**).

ويرفد هذا اللون مخالفة الصورة وإن كانت جميلة للبنية القصصية "أصبح الخوف ثوباً ترتديه، وحذاءً يضم قدميها يضيق على أعصابها.. كان يركض معها فى المدينة".. وتتحول اللغة، إذا لم يكن هناك وعي بفيوضاتها، عبر المونولوج إلى مجرد هذيان قد يتكرر: "أضم كفي فوق المدينة الملتهبة، أبعد كفيَّ عن بعضهما، يسري الدفء سريعاً إلى وجهي، أشد طرف ثوبي، أطويه تحت فخذي ألمس المدينة بأصابعي".

وينبه الدكتور نعيم عطية إلى مزالق المونولوج في الرواية فيرى أن استخدام فواصل أسلوبية تقطع الانثيال يضر باللحظة الكلية.. ويكسر من مفهوم المونولوج.. وإن كلمات مثل أذكر وما يتفرع عنها من دلالات لا تتلاءم مع استخدام المونولوج إذ هو "بعث أو إحياء لحظات معاشة من قبل بحيث لا يستبقى أى فاصل بين هذة اللحظات والراوي". وربما كان فصل الذهاب إلى المستشفى نموذجاً للمونولوج الجيد وكان إضاءة وفيرة على دواخل الذوات المشاركة في العمل.. لقد كان محتشداً بما يمثله أيضاً من تداخل في السرد والحوار والسخرية الشفيقة الواشية بحس نقدي لغوي واضح..

الهوامش

(1) قراءة الرواية: د. صلاح رزق، ص42.

(2) إشكالية الكتابة د. محمد الكردي، فصول شتاء 93 .

(3) تحت القبة. فؤاد طلبة، مصر للطباعة 93 .

(4) الرواية 97 .

(5) بناء الرواية، د. عبد الفتاح عثمان، ص 120 .

(6) الرواية ص 41 .

(7) الرواية ص 44 .

(8) الرواية ص 46.

(9) الرواية ص 99 .

(10) النقد الأدبي. د. غنيمى هلال 587.

(11) الرواية، انظر ص 13، 14، 76، 77، 38 ،39 ..

(12) روح هائمة . سعيد رمضان علي 1991 ميدلايت.

(13) الرواية ص 56.

(14) الرواية ص 63 .

(15) الرواية ص 66 .

(16) الرواية ص 90 .

(17) الرواية ص 121 .

(18) الرواية ص 124 .

(19) الرواية ص 160 .

(20) اتجاهات الرواية د. شفيع السيد 65 .

(21) أنا وقطتي والحرب، ميرفت إدريس. مدبولى الصغير ص93 .

(23) راجع أعمال محمد الراوى ومحمد عبد الله عيسى.. كنموذج..

(24) الرواية ص 33.

(25) الرواية ص 56 .

(26) الرواية ص 111 .

(27) الرواية ص 136 .

(28) الرواية ص 142 .

(29) نقد الرواية .د. نبيلة إبراهيم ص 34.

(30) الرواية ص 62 .

(31) الرواية ص 71 .

(32) انظر صفحات 28، 30، 40، 41، 68، 69، 78، 81، 82، 175.

(33) الرواية ص 85/84 .

(34) انظر كتاب تاريخ الرواية الحديثة "البيريس".

(35) صباح فى المخيم، سناء فرج، إشراقات أدبية ص 91.

(36) الرواية ؟

(37) الرواية ص 17 .

(38) الرواية ص 34 .

(39) الرواية ص 40/39 .

(40) الرواية ص 19.

(41) الرواية ص 35/34.

(42) الرواية ص 79.

(43) الرواية ص 86.

(44) الدراسة ص 90 .

(45) قراءة الرواية د.صلاح رزق ص 66.

(46) تيار الوعي . د. محمود الربيعي ص 49 .

(47) الرواية ص 49.

سيرة الإمام عابد

صفوت القاضي

-1-

هذة الرواية:

مع أن الواقع بانفساحه وتنوعه يعطي ثراءً للعمل الأدبي إلا أن الكاتب أحياناً يلجأ إلى الإفادة الأسطورية أو محاولة بناء نص يتسم بالأسطورية. والسبب في ذلك ناتج عن أن الأسطورة تساعد في كشف الرؤية الإنسانية للواقع.. فهي تعطيه المعنى العميق وتضيف إليه ثراء الدلالة وتلونه بظلال من السحرية ذات الطابع الغرائبي المدهش، ومن ثم يضحى التلازم قائماً بين الواقع والأسطورة، وتتحول الشخصية في العمل الأدبي إلى عالم يتمدد ويتجاوز المألوف ويتحرك وفق معطيات لها غرابتها واختراقها، ومن ثم يصبح الشكل/ الضخامة مرتبطاً بالأداة/ القوة، وسيلة إلى الفعل/ الحق. ثم فيما بعد يأتي رمز المخلص الذي يملأ الأرض عدلاً.. وتتجلى هذه المعاني في الروايات ذات الطابع الديني أو الصوفي حيث تتعدد الرؤى تجاه الذات وتتباين وجهات النظر حد الفعل المدهش، ثم تحدد الرؤية عبر التسليم والانفراد أو نحو التحرر والانطلاق.

ومثل هذا النوع من الكتابة التي تلجأ إلى الإفادة الأسطورية في الذات أو التركيب الدلالي، أو التضمين الرمزي لمفردات بعينها، إنما

تسعى إلى عالم فني متواز ومتقاطع يمتزج مع الواقع المشهود "تختلط فيه حدود الممكن والمستحيل وتمتزج فيه مستويات الخيال بالواقع، ويصبح العمل بأكمله استعارة كبرى للكشف عن دلالة أساسية".

والرواية التي نحن بصدد الحديث عنها تحاول أن تثير فينا الشعور بالحس الأسطوري، فبالرغم من أن الأحداث والمواقف ووقائع الرواية ذات بعد واقعي إلا أن الرواية سعت إلى امتزاج الواقع بظلال أسطورية عبر تحريك الخيال الشعبي، واتخاذ الكاتب "الراوي" المنفصل عن وقائع النص، مع أن له سطوته وتحكمه في الوقت ذاته.

وانطلاقا من ذلك فإنه اختار للعمل شكله البنائي الخاص به ولغته ذات الطابع التراثي لتتلاءم مع وجهة النظر التي ارتضاها والتوجه الدلالي الذي يقصد إليه قصداً.

وتجلت رؤية الكاتب في نظره ورسمه للشخصية الرئيسية. إذ أعطى للشخصية العمق الإنساني والنفاذ القيمي ووصل في تحديد سماتها الشكلية والخلقية إلى النقطة العليا مما جعلها تقترب من المجال الأسطوري في بعده الأقصى حيث وشت بكل عطاءات الخير، وحملت رمز الفداء وأشاعت البحث عن العدل.

وهذا الإنسان الذي تلبس معنى الخير المطلق تحول إلى نموذج نفتقد تواجده في الواقع المشهود، وتلك الإيجابية المتواصلة تفتقد الذات حيويتها ووهجها الفني أيضاً.

فى رواية "سيرة عابد بن عبد السلام.. تتوالى الأساطير حول سلوك الولي.. وهو موروث شعبي قديم له جذوره الضاربة في فترات زمانية ساد فيها الحس الديني الغيبي، وحمل الخيال "الولي" رمز الفداء والخلاص إزاء قسوة الواقع وقمع الولاة. وبدأ الحس الشعبي الأسطوري منذ سطور الرواية الأولى.. ووشت غرائبية السلوك بإمكانية تجاوز الواقع وتحقيق المحال وتعددت احتمالات التوصيف. فهو شرب من البحر وهو نائم، وإذا تريض "تفر الضواري ويأنس إليه المستضعفون من الأغنام" تهرب منه الأفاعي وتلتمس التماسيح لها طريقاً مغايراً.. في الثانية عشرة من عمره أدار الساقية بذراعيه، وفي السادسة عشرة حمل حجر الطاحونة الضخم وفي التاسعة عشرة رفع الثور وأطبق على رقبته..

لقد جمع "الرجل" الخارق بين روحانية لها إشعاعها النفاذ وقوة مبكرة خرقت المألوف مما أثار المخيلة الشعبية في إضفاء ظلال من الأسطورية على شخصية "عابد".

وتنامياً مع هذا الخيال تعددت الروايات الخاصة بالنشأة، وهو تعدد يضفي على الشخصية بعداً غرائبياً متواصلاً.. فمن قائل "التقطه بعض السيارة من قاع البئر" أو "وجدوه طافياً على لوح من أخشاب لا وجود لها في تلك المناطق".

لقد صنع الكاتب، البطل هالة أسطورية صنعتها المخيلة الشعبية، وأبان عن المعنى العام الذي يحتوي النص من خلال العبارة التالية "تفر الضواري ويأنس إليه المستضعفون من الأغنام".. لقد حفلت العبارة

بالدلالة المقصودة ووشت بالثنائية التي تحكم العمل كله.. الظلم/ العدل. الضوارى/ المستضعفون.. لقد أباحت الألفاظ بالدلالة؛ فالضواري تكشف عن التوحش والعنف والدموية وهي ظلالات توحي بالطغاة وما يتسمون به من قمع وظلم، كما تبوح كلمة "المستضعفون" بطرف الثنائية، الفقراء وأصحاب الحاجة وفاقدي الشرعية في الحرية والتعبير.. ولقد كرست كلمة "الأغنام" المعنى، بما تمثله من الانقياد في شكل الدليل.. وارتفعت الدلالة بكلمة "يأنس" حيث تكشف عن الجانب الذي يقف فيه عابد ومع من.. وبرز التناقض بين "نفر" و"يأنس" ليؤكد على عنصر الفعل المؤثر في جدل الثنائية بما يزيح محور القمع والطغيان فيحل الأنس والإيناس والسكينة. ويصبح آلة الإنسان إلى تحقيق الإيناس والسكينة هو القرب من الله والتمسك بتعاليمه، والوقوف مع الفقراء.

كفل الشيخ الزاهد "عبد السلام" الطفل الرضيع، وتغيرت أحواله بكفالته له وظهرت علامات الولاية. فأحس الشيخ "بتيار من السكينة يغمره لم يألفه من قبل" وكان وهو يرنو إلى الرضيع تجتذبه "عينا الرضيع الباسمتان فلم يستطيع لعينيه تحويلاً".. لقد جئ بالطفل إليه فرعاه وارتضاه ولداً وسماه "عابد".. وسعى بعد ذلك إلى الزواج بامرأة ترعاه وتدبر له شئونه.

وتجاوز الصغير عابد أزمته الأولى حين رفض الذهاب إلى معلمة الشيخ بعد أن عايره الأطفال بأمه التي وصفوها بالزانية. واستل والده

الغضب منه وتعهده بالرعاية وحذره من شياطين الإنس وطالبه بالصبر والصلاة..

وعالجت الرواية مواقف متعددة برزت فيها قوة عابد البدنية وصلابته وشدة حرصه على مواجهة الظلم واستعادة حقوق المستضعفين من الظلمة الطغاة.. ولقد واجه الطاغية إبراهيم الزهيري وطالبه برد ما اغتصبه من أرض الشيخ مسعود وداره

لقد وقف عابد في طرف المعادلة الحق/ العدل، في حين وقف الزهيرى في الطرف الآخر.. السلطان/ الظلم.. إن حقول الدلالة التي تتصاحب مع لفظ الحق/ العدل، ترسخ قيماً في الجمال والحرية والسكينة، كما كلمة السلطان يتداعى معها – غالباً – القهر والقمع والتوحش. إنها ثنائية أبدية تعددت صياغتها توقاً إلى توصيف العلاقة بين طرفي المعادلة وتجاوز حدها وتطرفها..

في مواجهة حادة بينهما قال الزهيري :"إني أملك الأرض ومن عليها.. ما أشاء يكون وما أريده رهن إشارتي". إن العبارة تكتشف عن السلوك المتوحش الذي يتسم به الزهيري.. ووصل الغباء العقلي عنده أن تصبح مشيئته فوق كل مشيئة ومن يتعالى بالموقف إلى حد الخوض فيما لا يجب أن يخاض فيه.. لكن متى كان الطاغية واعياً بالفعل والقول فيما لا يجب أن يخاض فيه.. لكن متى كان الطاغية واعياً بالفعل والقول معاً؟ ولم يكن عجيباً أن يقيمه الشيخ تقييماً جيداً وساخراً حين قال له : "ويحك يا ابن الزهري وهبك الله الأرض والمال والسلطان وسلبك العقل" .. أما

عابد فقد أبان عن موقف وكان رده واضحاً وحاسماً: "إنك لا تملك لنفسك شيئاً وما تشاء إلا أن يشاء الله.. وقد قلت لك.. إن العدل والرحمة فوق القوة".. وحاول الزهيري احتواء عابد، وأدرك عابد مقصده ووضح له كثرة المخازي التي يرتكبها أبناؤه ضد البسطاء والضعفاء فهم يبطشون بقوة وبلا رحمة.. لقد أعلنها واضحة.. الرحمة فوق القوة.. إنها مقولة تقليدية أسس عليها الكاتب نصه القصصي.

وعمل عابد مع الزهيري، والزهيري عندما شعر بإدبار الشباب جاء بعروس شابة فاتنة، فزوجاته السابقات لم يعدن يثرن وجدانه. وهذة الزوجة الشابة "جهاد" هي نفسها التي كانت وراء رحيل عابد وهروبه من البلد.. لقد وقعت متأثرة بصورة عابد، صوته وسمته، وصيته، ورائحته العبقة التي تملأ الأثير – على حد تعبيرها – وتغطي على روائح الياسمين. حاولت أن تستميله، ولم تعدم الأنثى وسيلة.

لقد كان تأثيره عليها بالغاً "تسارعت أنفاسها وقد وضعت كفها على فيها كأنما تحبس آهة تكاد تفلت منها.. وتملكت نظرته العابرة من فؤداها واستقرت فل قلبها لا تبرحه".

وقررت جهاد الرحيل إلى زيارة الأهل وطلبت أن يكون "عابد" قائد القافلة. وأدرك عابد أن في الأمر سراً، وأفضى إلى الشيخ بمخاوفه، وربت الشيخ على كتفه قائلاً: "هذا قدرك يا ولدي، الله يبتليك بقوتك وجمالك"..

ولعل التعبير يستدعي إفادة تراثية تتصل بشكل ما ببعض الأنبياء..

ويدفع الكاتب بالحدث إلى منحى جديد يعطي له بعداً مؤثراً إذ يرفض عابد إغراء جهاد. "تموج صدرها وهي تميل بجذعها إلى الأمام وومضت عيناها كعين قطة". وتفجر الغضب بداخله وصفعها بقوة وفي ارتطامها كان موتها. وهب الزهيري طالباً بالثأر مدعياً أن عابد اغتصب زوجته ثم قتلها.

رحل عابد إلى الوادي الشرقي مطارداً من الشرطة والزهايرة معاً، وهناك قابل الشيخ فخر الدين، وأمنه الشيخ وأسماه نور الدين أيوب، وتزوج من إحدى ابنتيه واستقر مقامه في المكان وبدأ يؤم الناس في الصلاة وتحمَّل مسؤلية عمله هذا باقتدار وحب. حين تناهى الخبر إلى الزهيري علق ساخراً: "تخفى في زي الشيوخ". ورصدت جماعة الزهيري البيت وأشعلوا فيه النار. ومات الشيخ والزوجة والابن.. وبقي وحيداً محزوناً. وكان للحادثة أثرها على قلوب الناس. وخشى إمام البلدة أن يجنح عابد إلى الإساءة وأن يأخذه الغضب إلى التنكيل بالآخرين، وهو الذي هيأه إلى أن يفعل الخير ويحقق العدل ويبتعد عن الظلم.

"قال الإمام : إنهم شهداء يا ولدي.

– احرقوا الزوجة والابن!

عاد الإمام يقول في ايمان عميق:

– هم شهداء يا ولدي ..

قال عابد: وعلي الثأر يا مولاي.

والحوار يضيف بعداً جديداً الى الشخصية المحورية، إنه بعد الرعاية والتربية وحسن الضيافة التي قام بها مؤدبوه وشيوخه إنهم يعدونه لأن يكون مخلصاً، والمخلص يجب أن يتعالى على الذات من أجل المجموع، وأن يئد هواجس النفس في سبيل إعلاء القيمة وترسيخ الحق. ومن ثم حرص الإمام على أن يذكره بالعدل والبعد عن الغضب "أموقن أنك ستقيم العدل؟ ألن تطغى قوتك على الحق فتزهق أرواحاً بريئة".

وبدأت رحلة المطاردة والصراع من جديد. لقد علم أن الزهيري رحل إلى القاهرة خوفا من ثأر عابد.. وها هو يرحل إلى القاهرة ويستقر فيها آملاً أن يعثر على ضالته. إنه الآن المطارد (بكسر الراء).

وفي القاهرة صورت الرواية عالم "الفتونة"، وهو عالم متأثر بما قدمه نجيب محفوظ في هذا المجال. وكان الحي الذي قام إليه واقعا تحت سيطرة المعلم فاروق الصياد.. ولقد وصل إلى "الفتونة" بعد صراع طويل.. وفي هذا الجو تتنوع التوجهات وتتشابك الأمزجة وتتسيد القوة وحسن المبادرة. ومع ذلك فهو لا يفتقد العقل الواعي والحكمة الصائبة. لقد اختار الصياد الكبير عثمان فضالي خليفة له في المعلمة..

وبادر عثمان "بتحويل الدار الكبيرة التي شيدها برهان إلى مأوى وسكن لطلاب العلم والدراسة بالأزهر". ولكن فاروق الصياد يعترض ويحرق هو وأعوانه تكية عثمان ويقتله، وينصب من نفسه خليفة..

"وجرت أعمال البطش والتنكيل بأعوان فضالي، حتى دانت له السيطرة، وأخضع الحى لسطوته".

ولقد استقبلت هذه الدار المحترقة "عابد". وكان المكان شاهداً على الحريق الذي أصابه. (وشد ما أدهشته تلك الرحبة بغرفها المتعدد، وقاعاهّا).

والتقى بالمعلم فاروق وأخد منه الإذن بالإقامة. وبدأ عابد يقوم برحلات استكشافية للتعرف على الأحياء. وتزوج من زبيدة الفتاة الجميلة التي أثرت فيه منذ أن أطلت عليه بوجهها الصبوح وعينيها "الدعجاوين" "وسهر الحي حتى الصباح ابتهاجاً بزفاف زبيدة من عابد بن عبد السلام".

ولم يسلم عابد من مكائد الزهيري، فلقد اتصل بفتوة السبتية وألبه عليه وأثار فيه الرغبة في المنازلة وتقديم الولاء، كما أنه على دراية بما حدث له. والتقى عابد "بالفتوة" وتم العراك. واجتاحه الغضب "وانفجر بركان الغضب المدمر يكتسح كل شئ أمامه. وراح النبوت يطيح بكل ما يلقاه في طريقه". وألحق بدار الزهيري الخراب ومارس قوته بعنف وبلا رحمة.

ولقد أدركت زوجته بهاجس خفي أنها مقدمة على تحولات قد لا تكون في صالحها؛ فهي تفهم قانون "الفتونة" وما يؤول إلى المعلم الجديد

من ميراث القديم، ومن ثم عكس الحوار ما يعتمل في داخلها وما تخشى منه، وما لا تود أن تراه من عابد.

- "عهدى بك لا تتعرض للنساء.

غشيه حزن قاتم وهو يتمتم:

- أعماني الغضب.

قالت في صراحة مؤلمة:

- بل أعمتك قوتك".

ويذكرنا الحوار بما دار بين الإمام وبين عابد حين رأى فيه غضبة شرسة ورغبة جامحة في الانتقام والثأر. وأكد الإمام له خوفه من أن يلحق الأذى بمن لا يستحق "أخشى أن تأخذ بريئاً بما اقترفه الغير" وهتف الإمام محذراً من تلك القوة الغاشمة، ذلك لأن القوة إن لم تتحصن بالحكمة تصبح آلة للبطش وللقمع، ومن ثم يتساوى الفعل مع أساليب الطغاة في الحكم وقمع الناس.

"أتريد أن تكون جباراً فى الأرض"

ولم يكن غريباً على السياق الروائي أن يتجلى له شبح يخبره أنه رسول من الإمام وأنه يقرؤه السلام.. واحتار في الأمر وخشي أن يغضب منه الإمام ويتصور أنه نسي العهد والميثاق وأن القوة الغاشمة أخذت منه الحكمة والموعظة الحسنة..

والتقت القوة بالحكمة في حوار يتسم بالدهشة والتساؤل.

- (الإمام يطالبني بالعهد!

همس الشيخ كمن يحدث نفسه:

- الإمام يحلم بالخلفاء!

تساءل عابد:

- ألسنا أولى بالخلافة؟

أجاب الشيخ رفاعي

- أمانة لا يقوى عليها هذا الزمان الردئ).

هذا الجدل قائم حول تحقيق المثال وارتباطه بالزمان، وهو نوع من التصور يهدف إلى إقامة مجتمع ديني يتماثل مع بداية تأسيس المجتمع الإسلامي.. ومن ثم يظل التصور حلماً يداعب الذاكرة بتداعياها، لأن الزمان ردئ، وتيارات التحديث حفرت أخاديد في مساحة الفكر تستدعي آلية جديدة للمواءمة بين الحلم وتصور تحقيقه..

وكان لابد من تحقيق هذا الحلم من وجهة نظره. أن يواجه الطغيان ممثلاً في فاروق الصياد. لقد اعترض الصياد على عابد ارتياده للمساجد ولقاءاته بالناس في الزاوية والتكية وحديثه عن الحق والعدل.

ولم يقبل عابد على سماع حديث الرجل وهو يدعب الولاية على الجميع دنيا وسلوكاً وحياة.. "ولايتي عليهم حتى في أحضان نسائهم".

ويلتحم العملاقان في صراع دموي ويسقط الصياد "على الأرض مهشماً بلا حراك". وتوافد البشر لتقديم فروض الطاعة.

في هذا الموقف يحدد عابد توجهه، وتحدد الرواية فى تعبير مباشر لا يساعد عليه السياق. الفكر الديني الذي يسعى إليه الرجل، وكأنما يحقق الحلم بالزمان القديم، وجاءت الصياغة ذات طابع تراثي في التركيب والدلالة.

"طلب الاجتماع بهم في الجامع الكبير وعقب الصلاة رقي المنبر وقال:

- "جئتموني طائعين، خير من أن آتيكم غازياً.. وإن لم تأتوني أعزة لجئت بكم أذلة".

لقد رفض الفتونة وأكد أنه سيف الإسلام، ولكنه في الحقيقة لم يتخلص بعد من فتنة القوة وما صاحبها من غضب، وقمع، وظلم.. وكان التعبير واشياً بذلك حين أكد على الغزو والذلة فهما مظهران للقوة الغاشمة، ولم يخفف من قسوة الدلالة بالحديث عن سيف الإسلام خاصة، وأنه كذات لم تكن خالصة في التوجه الديني، ولم تبحر في هذا العالم بما يجعلها قدوة ومثالاً يحتذى في المجاهدة والموعظة الحسنة..

وأثار الرجل حقد الرجال، وشعروا بأنه يمثل خطراً عليهم، فالأولاد يتمثلون به والنساء يحلمن به ولا مفر من التخلص منه، وكان الزهيري وراء هذة المؤامرة، ونجحوا في التخلص منه.. وانتهت الرواية بما بدأت به.. إشارة إلى الغرائب المدهشة، فالبعض يؤكد أنه رأى "عابد" مع أنه مات ودفن من زمن..

وسيطرت فكرة تواجده على المخيلة الشعبية حتى زاحمت الوجدان.. ورفد هذا المعنى مفردات لها طابع الإدهاش مثل العثور على شيخ الحارة الذي ساهم في المؤامرة مشنوقا في غرفته، وجنون الزهيري الذى أسلمه إلى النيل غرقاً. بل أكد الشيخ نفسه هذا الهاجس حين اعترضه بعد صلاة الفجر.."هتف الشيخ من أعماقه غير مصدق: – أنت: هل عدت حقاً".

–3–

تميزت الرواية بنقلاتها السريعة في الأحداث، وخلقت تلك الحركة السريعة جواً مليئاً بالحيوية، وحققت قدراً كبيراً من اختزال التفاصيل ووضعت القار في مسار الحدث ومفرداته. كما حرصت الرواية على ربط الحدث بالشخصية المحورية مما ساهم في تحول الذات وتطور الحدث ووضع الشخصيات الأخرى فى مركزه، ولعل سببية الحدث الخارجي فيما يتصل بعابد، والداخلي بالنسبة للشخصيات الأخرى وراء درجات التحول.. ومن ثم تتحول الحركة إلى نمط آلي يفتقد الوهج والقلق واحتدام الصراع المتوتر، وتصبح الذات في مثل هذه الحالة كالقطار الذي

يسير على القضبان لا يتخطاها أو يحيد عنها.. "وعابد" نموذج لهذه الآلية الجامدة مع أنه محور العمل كله. إنها شخصية جاهزة، اختزل الكاتب حياتها، وتخطى فترات التوتر، وأغلق منطقة الوجدان تماماً، حتى في مجال "التعبد" كان آلياً خالياً من نفاذ البصيرة وجمال الأداء..

لقد رصد الكاتب شخصيته من الخارج فبدا للقارئ شخصية زاعقة خالية من الإقناع. ومع أن الكاتب يريد أن يضفي على عابد صفات الفروسية فيأخذ من الأغنياء ويعطي للفقراء، ويعيد الحق المغتصب إلى أهله، إلا أن المواقف القصصية – موقفه من الزهيري مثلاً – تفتقد الصدق وتشعرنا بافتعال مقصودة. وكيف لطاغ عات فرض القمع واغتصب الحق وأذل الرقاب، كيف يتراخى ويسلم لعابد بكل ما طلبه منه لمجرد أنه شد قبضته وأحكم مقود الدابة وبدت قوته واضحة؟.. أين الوسائل الدفاعية التي يلجأ إليها البشر في مثل هذه المواقف.. كيف يتخلون عن تاريخهم ووجودهم بهذه البساطة.. ولعل السبب في ذلك مرجعه إلى تلك الهالة التي رسمها الكاتب للبطل وتفرده في كل موقف..

ومن ثم فلقد جاءت شخصياته – غالباً – جاهزة وفق انتقائه. إن هذا الطاغية – قبل أن تتعقد الأحداث – لم نعرف له موقفاً قصصياً واحداً طغى فيه اللهم إلا كلاماً مرسلاً عن اغتصاب الحقوق. وذلك يؤثر على القارئ سلبا إذ لم يحس بموقف واحد يتسم بالقمع إلا في بعض مواقف الفصل الثاني الذي يتناول عالم "الفتونة".

ولعل الشخصيات النسائية: (جهاد – زبيدة) تكشف عن الوجدان المحرك والفاعل، وتعري سرائر النفوس.. إنها ذوات تحمل صراعها معها..

لقد أحبت جهاد "عابد" الممتنع واحتالت عليه، وانقادت وراء الكل الخارجي الضخامة/ القوة. "جلست جهاد ترمق العملاق الماثل أمامها شاخصاً ببصره إلى لا شئ. أحست بغريزة الأنثى أنه يتحاشى النظر إلى عينيها، راحت تتجول بناظريها في قسمات وجهه في انتشاء وتلذذ".. وحين أحبت سعت إلى اللقاء به، وفرضت مطلبها على زوجها الزهيري، وماتت به، وكان موتها بمثابة بؤرة الحدث المركزية، وسبباً في الرحيل والمطاردة.

ومع أن الكاتب حريص على المثالية والفروسية بالنسبة للبطل إلا أن الرواية غافلته بحكم سطوة المنطق الفني وأظهرت نقطة ضعف وحيدة مرت به. وفجرتها زوجة الصياد وأحدثت بذلك توتراً وجدانياً صاحب زوجته زبيدة – وذلك الضعف البشري تجاه الجمال أمر فطري – حين جاءته بعد وفاة زوجها المعلم الصياد رأى فيها جمالاً نادراً فهتف قلبه سبحان الله "أشاح بوجهه بعيداً وهو ينفض عنه الضعف المفاجئ الذي تسلل إلى قلبه واستعاذ بالله من الشيطان الرجيم".. لقد أقلقه أن يتأثر بالجمال، وشغله أن ينظر إليها جميلة في بهائها، فاستعاذ بالله، وهز نفسه. وتلك مفارقة في السلوك. كان يقابل زبيدة في الميدان قبل أن تزوجها،

ربما كانت – وهي المحبة – تسعى إلى ذلك سعياً إلا إنهما تقابلا، ثم تزوجا..

ولقد جرى الكاتب وراء عبارات تراثية أفاد منها وجدل من دلالتها معنى غريباً عن السياق، وهذا الولع البلاغي والتراثي وراء المعنى المباشر الذي لا يتحمله النص، فعبارته التي قالها للرجال الذين قدموا لتقديم فروض الولاء "جئتموني طائعين، خير من أن آتيكم غازياً.." تشي بالقصد الفكري عند الكاتب، وهو قصد مقحم على متن الرواية؛ فلا القوم كفار، ولا عابد مخول له هذا الفعل، ولا الأداء اللغوي التراثى يقنعنا بالدلالة. لقد جاء تراثياً مفارقاً لطبيعة القول الروائي..

ويتشابه هذا الموقف مع موقف الزهيري حين قدم إليه حاملاً كفنه على رأسه مسلماً بالتبعية له وبالخطأ أيضاً.. وهو سلوك شعبي موروث في البيئات الشعبية، وربما لا يزال متواجداً بطريقة أو بأخرى في أطراف الوادي وفى البداوة.

ولننظر إلى الموقف القصصي.

"صاح الرجال في حماس:

– إن قتلته فهو ثأرك.

قال وهو يربت على كتف الزهيري بالسيف:

– قم فقد عفوت عنك.

قام الرجل غير مصدق، على حين تعالى الهتاف والتهليل بحياة الإمام العادل".

لقد أتى الكاتب بالموقف ليسجل عبارة (الإمام العادل)، وهي كلمة كبيرة على السياق وعلى حركة الرجل نفسها، فليس في النص ما يشير إلى العدل الحقيقى الذي يشيع بين الناس عبر مواقف وأحداث وشخوص، بحيث يعطي لعابد هذا التواجد الروحي المستمر، ويجعل منه إماماً عادلاً.. إنه مجرد الصفح، أو التنازل عن حق لا يؤسس لصفة العدل؛ فقضية العدل في الفكر الإسلامي قضية محورية ولا تؤخذ بهذا التسطيح.

لقد "لملم" الكاتب لعابد صفات طوقه بها فأفقدته الصدق وحوَّله إلى نمط آلي. لقد أضفى صفات القوة والضخامة على "عابد" كما وصفه بالجمال "الله يبتليك بقوتك وجمالك" وهما صفتان تحملان الإغراء بالسقوط التراجيدي. ولكنه لم يستفد جيداً من هذا الجانب. كما وضح تأثره في جانب عام من حياة موسى عليه السلام، وهو تأثير جيد لاح مستترا، فموسى عليه السلام قوى وأمين وعفيف، قتل المصري وهرب، واجه الطغيان، وقتل، وهرب، وتزوج إحدى ابنتي الشيخ.. تلك الإشارة واجبة لبيان التأثر بالشخصيات الكبرى في التاريخ، وإن جاء تأثره هامشياً، مثلما جاء تأثره الواضح بنجيب محفوظ في تصويره عالم الحارات والفتونة. لقد جرى وراء سياق "الحرافيش" في مقولتها الأساسية وهي امتزاج القوة البشرية بالقوى الإعجازية. ولقد كان الحلم إشارة إلى

المفعل، أو الرحيل كما حكمها أيضاً القيم والمثل المتعالية على الزمان والمكان.. و"عابد" فيه هذه السمات: القوة، والروحية، ورؤيته للإمام في الحلم، أو كالشبح بفعل ما. إنه يذكرنا بعاشور عندما رأى الشيخ زيدان في الحلم موحياً إليه بالرحيل.

هذا التأسي في البناء يرفده قدرة واضحة لدى الكاتب تتمثل في الحوار.. لقد تسيَّد الحوار متن العمل الروائي كله، وبه اختزل الزمان والمواقف، وطوَّر الحدث، ودفع الشخصيات إلى مناطق التحول، وكشف العمق الوجداني المستتر، وتميز بالإيجاز، ودل على الشخصية، وأشاع الحركة، وسرعة التنقل، ولقد نما الحوار فأفضى على العمل كله حيوية "وكلما نما الحوار، وقل الحدث كشف ذلك عن حركة تقدمية في الزمن وكشف الشخصية". وهذه القدرة الحوارية أهدرت في هذا العمل الروائى الذي جعل الكاتب من بطله نموذجاً آلياً للفكرة التي يقصدها.

ولغة العمل رصينة وقوية، والتركيب في الحوار يذكرنا بحواريات النصوص الإخبارية في التراث العربي القديم.

"همس عابد وقد أغرورقت عيناه:

– لك الله يا مولاي.. لك الله. الخ"..

ونادراً ما تطول الجملة الحوارية، وإذا طالت مالت إلى المباشرة: "إن أعداء الإسلام يتربصون بنا.. إلخ" كما أن الأخطاء النحوية قليلة ومتكررة خاصة فيما يتصل بتراكيب الاستفهام المنفي.. وهي أمور

سيتلافاها الكاتب بحكم أن العمل الذي أمامنا يكشف عن موهبة في القص الروائي وقدرة تعبيرية واضحة.

القسم الثانى

"حول الرواية"

مقاربات نقدية

النموذج..والأداة

قراءة في رواية "جذور في الهواء"

لثروت أباظة

أعدت قراءة رواية "جذور في الهواء" للروائي الكبير ثروت أباظة فاستوقفني نموذج أدبي فذ يوحي بفكر عميق وراسخ تجاه الواقع وتحولاته، وتتعجب كيف التقط الكاتب هذا النموذج بهذا الوعي والصدق معاً..

ودعا إلى البحث عن قيمة مفتقدة هي الطهارة والصدق مع الذات، وإدانة لنوع من الفكر الجانح الذي هو نتاج للاستبداد السياسي، فكر لا يضرب بجذوره في أرض صلبة تحميه من العواصف، وتجعله يتأبى على العنف، فيمكث في الأرض يرتوي من عصارتها فيزدهي ويتألق، بل هو منبت لا أصل له ولا أساس يرتكن إليه.. يذوي ويجف لهبه من ريح، أو قبضة من يد قاسية..

والنموذج الإنساني في الرواية، اتخذ النفاق والمداهنة سبيلا إلى الأضواء والوجاهة الاجتماعية، والبحث عن دور في مؤسسات الدولة.. وتتعجب – مرة أخرى – كيف تتوالد النماذج السيئة وتتكاثر ثم تسود الحياة وتقدم – تبعاً لذلك – سلوكاً شائباً يعود على الوطن بضرر كثير..

وتظل الوسائل غير المشروعة هي الأداة لارتكاب الموبقات في حق الوطن والذات معاً، ويصبح الضرر فادحاً مما يفعله هؤلاء الذين يساهمون في صياغة الوجدان، ويهيئون العقول لقبول الفكر الذي يروجون له بالأجر، والمال، واقتناص الوجاهة، والمكانة السياسية.

وأيمن ربيع حجاج.. هو هذا النموذج الذي رصده الكاتب عام 1975، وظل يطالعنا بوجوه متعددة عبر هذه السنوات الطوال. كان أبوه مدرساً، لم يكن فقيراً، ولم يكن غنياً، قرأ كثيراً، واتجه إلى كتابة المقالات، ثم إلى الإبداع القصصي. شاب وسيم حاصل على ليسانس الآداب، ويريد أن يتزوج من تحية ابنة نصر بك الملواني.

وكان بين الأسرتين صداقة سائدة بالرغم من تفاوت المستوى الاجتماعي، واتجه تفكيره إلى الزواج من تحية لتصل به إلى المستوى الذي يبتغيه، فزواجه منها يشعره بامتداد جذوره لتنغرس في الأرض. ونجح في خطته حين أصرت البنت على الزواج منه، لحظتها أحس بالطمأنينة، فبعد أن كان نباتاً هشاً على سطح الحياة أصبح شجرة لها أصول ضاربة في الأرض.

كان الزواج فاتحة خير، فعمل في جريدة "الأيام"، وأهدت إليه زوجته سيارة فكفته مشقة المواصلات، وأبقت له بعضاً من الكرامة، واقترب بها إلى منطقة الوجاهة الاجتماعية.

ولم يكن غريباً أن يغتني والد زوجته، أو أن يكون من وجهاء القوم فهو واحد ممن نجحوا في استثمار وظائفهم، إذ كان رئيس مجلس إدارة ولم يكن "يترك فرصة تعود عليه شخصياً النفع دون أن ينتهزها" وكان معجباً بما يكتبه زوج ابنته من مقالات في جريدة الأيام..

ومع هذا الإيناس بالنسب العالي فلقد كان أيمن يشعر بأنه "هباءة هائمة في دنيا غريبة، تنكره لكنه لا ينكرها" بل يسعى إليها ويتمسك بها.. وبدأ التأهيل الاجتماعي بالانضمام إلى نادي الصفوة وأصحاب الوجاهة الاجتماعية والوظائف العليا في الدولة، وأصبح عضواً في نادي الجزيرة..

وتكشفت له بعض الحقائق، وهاله ما رأى، فلقد كان قادة الاشتراكية في مصر وأمناء الاتحاد الاشتراكي ورؤساء مجالس الإدارات. هم الوجوه الجديدة البارزة في النادى، وراح يتأملهم.. ويتساءل: أهؤلاء هم زعماء الاشتراكية في بلدى؟!. وبدأت خطوته لاختراق السياج واحتوائهم..

وللأسف سيطر مثل هذا النموذج على الحياة السياسية زمناً طويلاً.. واستمر حتى زمننا الراهن فأحدث خللاً كبيراً وفراغاً هائلاً.

تكشف الأعمال الأدبية العظيمة عن التحولات التي تطرأ على المجتمع وتضيء. بما تقدمه من فكر ووجدان. الآفاق المعتة مسيرة الأمة والبشر، وتدين الممارسات التي تعطل المسيرة وتعري الذوات البشرية

التي تجنح عن الحق والقانون وتتخذ من سلطتهما أداة للقمع، أو المخادعة..

ورواية "جذور في الهواء" للروائي الكبير ثروت أباظة واحدة من هذة الأعمال الروائية الكبرى التي تنتقد آليات التنظيم في إفرازاتها التي تتسم بالخلل الشديد في الفكر والسلوك.

ولعلنا ونحن نلقي الضوء على الشخصية الرئيسية في الرواية – أيمن حجاج – أن نلفت النظر إلى أن هذا النموذج الروائي لا يزال له وجود في الساحة السياسية والثقافية العامة، وأنه يمارس أفعالاً من شأنها أن تهدر طاقات الأمة وتصيب الأفراد بقدر كبير من اليأس، ولنا أن نأمل أن يتكاتف الشعب فى الانتخابات القادمة، فيزيح من الطريق هؤلاء المنافقين والمتحولين والرابضين على صدر الأمة سنين طويلة.

وأيمن حجاج – النموذج الروائي – اتخذ النفاق وسيلة للاستحواذ والترقي فارتكب أخطاءً في حق نفسه ومجتمعه، وتخلى عن مبادئه وراح يدبج مقالات في مدح الاتحاد الاشتراكي، وهو النظام الذي ظل يدينه طويلاً. وتفتحت أمامه الأبواب وأضحى واحداً من سدنة النظام، وأثرى ثراءً فاحشاً..

وفى ظل هذا الجاه الكاذب والانغماس في أضواء السلطة وارتياد الأماكن ذات الصفة الطبقية – نادي الجزيرة وغيره – نسى في لهائه هذا

أن يهتم بزوجته التي رفعته إلى طبقتها، وانتشلته من حياة الفقر إلى الأضواء.

وفي تطوير خطير يفاجأ أيمن حجاج بزوجته في أحضان أحد أفراد الشلة في نادى الجزيرة، وظل يتساءل لماذا؟ أمن أجل الجنس، أو الحب، أو المال، أو الجاه، أو للمتعة الخالصة!.. ولم يثر على إجابة شافية.. إلا حين جاءته يوماً تعتذر وتطلب منه أن يعود وتجيب على تساؤلاته.. بأن الملل كان وراء سقطتها.. حينئذ أسلم لها قياده ومضى معها..

ولقد أحس – وهو يشاهد زوجته في أحضان الغريب – أنه شجرة "انخلعت جذورها من أعماق الأرض لتصبح جذوراً من العدم". ولكنه راح يبحث عن السبب وراء تلك الخيانة. وفي سلوك محموم حاول أن يتعرف على سبب الخيانة فاتصل بحميدة صديقته القديمة والتي تيسر أوقات المتعة للآخرين. وطلب منها نوعية معينة من السيدات المحبات لأزواجهن ليعرف سبب الخيانة..

عرف من الأولى سبب الخيانة، فلقد كانت تعنى حرماناً قوياً نظراً لما يعانيه زوجها من عجز. وتعرف على سيدة تحب زوجها أشد الحب لكنها تريد أن توفر لبيتها ما يحتاجه. "فباعت نفسها لزبائن الست حميدة"، وأخرى يغيب عنها زوجها ولا تستطيع مجاهدة نفسها فخانت "فهي تحب الحب لذاته ولا يعنيها ألا يغيب عنها زوجها".. والأخيرة كانت مغرمة بالشراء، لكنه لم يجد عذراً واحداً لتحية زوجته في الخيانة، إلا هذا الملل الذي شعرت به..

لكن الغريب في الشخصية المخادعة التي باعت المبدأ بالسلطة أنه استمرأ علاقته بحميدة، فكان يرسل لها طالبي وطالبات المتعة نظير مبلغ يتقاضاه، تماماً مثلما يفعل في مقالاته، وفي صفحات الإعلان التي يحررها، وفي مدحه الكاذب للسلطة.

لقد فرط في مبادئه من أجل المال وكتابة ما لايؤمن به وتحول في النهاية إلى قواد.. يقول عن نفسه: "كنت قواد رأي قبل أن أكون قواد لذة" فما الفرق؟

والأعمال الأدبية العظيمة هي التي يتجلى فيها الصدق الموضوعي، ويلوح الفكر الجدلي عبر علاقات الزيف والمخادعة. وفي "جذور في الهواء" رواية ثروت أباظة، يتبدى هذا المعنى حين يكشف الفكرة ويجسدها في هيئة نموذج إنساني تجسدت فيه هذه المعاني.. وانطلق من نادي الجزيرة يستحوذ على مناطق النفوذ.

كان أيمن حجاج قد تعرَّف عن طريق ارتياده لنادي الصفوة (الجزيرة) على أنماط من البشر تعكس صورة المجتمع وما جرى له من تحول إلى الأسوأ، ومن المسؤلين جنحوا عن الحق، وخانوا الأمانة، وفي هذا المكان تنفتح النفوس عن أسرار قد تدخل في باب المباهاة لكنها تعبر عن النمط المدان.

حين توطدت صلته بالأعضاء انفتحت له الأبواب عن دهاليز معتمة وبدا له أنه لا يكاد يعرف شيئاً "عن المجتمع المصري الجديد"، واكتشف

من خلال الجلسات أنه "من النوع الذي تحب النساء أن تلقي إليه بأسرارهن"، وعرف نماذج من النساء زوجات لمسؤولين في التنظيم، والإدارة، والاتحاد الاشتراكي، وراح ينظر في وجوههن ويتعرف على قادة الاشتراكية في مصر.

وتعرف على ثلاث سيدات الأولى: إلهام عبد المولى، زوجة تيسير بك رئيس مجلس إدارة وأمين الاتحاد الاشتراكي.. سيدة مجتمع تحرص على تلميع صورتها كزوجة لمسؤول، وساعدته على أن يضيف إلى عمله الأدبي مساهمات في الإعلانات حتى يكسب المال، ويعقد الصفقات، في مقابل أن ينشر عنها الأخبار والصور في جريدته الأيام.

كما تعرف على نعمات، "وهي زوجة لنجم في النظام" ما لبث أن صار أميناً لإحدى الأمانات الهامة. ومع هذا المنصب الذي يجعله قريباً من القرار السياسي فإنه عاش حياته كلها خائفاً "فهو يترقب اليوم الذي يترك فيه منصبه في ذعر واجف هالع". ومن ثم فهو يبذل ما يستطيع ويهدر القيم، ويتغاضى عن المعاني الجميلة في سبيل أن يبقى في مكانه المرموق.

وأصبحت حياته كلها معلقة في منزلته السياسية كأمين للاتحاد الاشتراكي وانعكس هذا الخوف عل علاقته بزوجته حتى أنها أصبحت تشعر "أنها تعيش مع رجل نصف مجنون"

أما عزيزة راشد فهي "ذات جمال صارخ باذخ" مع أنها تقترب من الخمسين واستطاع زوجها بالنفاق أن يصل إلى درجة وكيل وزارة، وعقد الصفقات المشبوهة، وتقاضى عمولاته الوفيرة، وحتى لا ينكشف الأمر كان صهرها يتقاضى عنه قيمة عمولاته، فهو يخشى البطش السياسي.. وكان الظاهر – كما تقول الرواية – أنه صاحب رأي فى البيت، والحقيقة "أنها تسحبه من أنفه"

وهكذا استطاع أيمن حجاج عن طريق هذه العلاقات وعن طريق توطيد الأواصر بين هذه الأسر أن يستثمر ذلك جيداً من أجل الثراء الشخصي. واستخدم نفوذه لدى الزوجات فتسلل إلى الأزواج واخترق أسيجتهم وحصل منهم على إعلانات لجريدته الأيام بشكل متوال ومنتظم منهم ومن أصدقائهم حتى أحس أنه تجاوز على أن يجلس معهم وهو مطمئن على غده الشخصي، ومركزه القادم.

وجاء التحويل الحقيقي في شخصية أيمن، حين كلفه رئيس التحرير، وهو الأديب القصاص، أن يحرر مقالات عن الاتحاد الاشتراكي.. ومعلوم أنه يدين الفكر الشمولي وينتقد أساليب الممارسة الجائرة.. لكنه الآن أمام أمر من قيادته فامتثل ودبج المقالات عن الاتحاد الاشتراكي نظاماً وفكراً وممارسة وضرورة تاريخية، وحصل على المركز والمال معاً.. واستمر مدافعاً عنه وأنشأ صفحة في جريدته تغطي أخبار التنظيم.

تقول الرواية على لسانه:"حين كتبت المقال الأول أحسست أنني عاهرة تبيع نفسها مرغمة لمن لا تحب". ولكنه نحى هذا الهاجس حين كان اتصاله بالاتحاد الاشتراكي سبباً في نفوذه الواسع.

***

يحرص الأديب ثروت أباظة على أن تكون الشخصية الروائية "المحور" محملة بمعانى وأفكار تقترب من الرمز، بحيث يفيض النص بقضيته التي يسعى إلى تجسيدها، ويكشف عن المجال بمتغيراته النفسية والاجتماعية. تدور الأحداث في تلك الذات الفاعلة حين تتداخل في بؤرة الفعل، وتتوقف عن مداخل الرغبة وتحقيق الهدف. ويسعى النص الروائي إلى الغوص في الذات يحلل الدوافع الإنسانية، في سياق المتغير الاجتماعي والبيئي الذي يفرض تأثيره الحياتي والسلوكي على الذات. ويتجلى المستوى العميق للنص في تعرية الواقع وكشف العيوب الضاربة فيه أملا في استنبات علاقة جديدة تعيد التوازن النفسي المفتقد، وتعلي من القيم الإنسانية بما يساعد على تجاوز الخلل.

والكاتب لديه مقدرة فنية عالية تجعله يمسك بالشخصية في لحظات القوة والانكسار بحيث يتجلى في فعله عنصر الصراع؛ فـ "أيمن حجاج" عاش لحظة القلق النفسي وهو يريد الزواج من "تحية الملواني" ذلك أن المستوى الطبقي يوحي بالرفض؛ فـ "نصر الملواني" رئيس مجلس إدارة "لا يترك فرصة تعود عليه شخصياً بالنفع دون أن ينتهزها" أما أبوه فقد كان مدرساً، كل ما استطاع أن يجمعه هو "ثمن البيت الذي كنا نعيش

فيه".. وغزا القلق قلب الشاب المحب الوسيم الذي خطفت وسامته قلب الفتاة المحبة لله.. لكن الأمر يختلف، فنصر الملواني لا يعنيه أنه وسيم "فقد تعني هذه الوسامة شيئاً لتحية، أما هو فطظ.. لأكن دميماً ما شاءت الدمامة وغنياً بعض الغنى.. الذى يجعله يطمئن على مستقبل ابنته".

هذا التعارض الناتج عن الوظيفة الاجتماعية أدى إلى أن يعتمد على الدور الذي تقوم به "تحية" في إزاحة هذا العائق والذي نجحت فيه، لكنه لم ينس أبداً أن الغنى المادي هو الصك الذي يعترف به الآخرون، ويكسب به احترامهم، ويرتقي بفضله إلى الدرجات العلى، ويقبض من ثم على آليات مخاطبة الجماهير وصياغة وجداناها، والولوج إلى دهاليز صناعة القرار..

وبدأ يقتنص ما يتاح له من فرص، فاتصل بالاتحاد الاشتراكي وهو التنظيم الحاكم.. كتب المقالات مادحاً وهو الذي يكره هذا النمط من الفكر، يعلل نفسه بأنه شاب فقير يعيش في جو غني ويحاول أن يحصل على سلطان واسع..ووجدتنى فى مدى شهور قلائل جالساً أمام كاميرات التليفزيون.. وإذا أنا نجم"..

ولم يعد غريباً أن يمضى فى الشوط إلى مداه، جمع الخيوط في يده، ونحى جانباً ما يعتور النفس أحياناً من لوم وعتاب، يشيان بصراع نفسي لكنه سرعان ما يدفعه بقوة ماضياً نحو الثراء الذي أمات فيه الشعور بقيمة الذات، وحرصها على القيم الخلقية، ونخوته الطبيعية إزاء خيانة زوجته له.

وتدور في فلك الشخصية المحور، شخصيات ثانوية ساهمت في تشكيل "أيمن حجاج" على الهيئة التي أصبح عليها، ومارست نوعاً من الفعل الذي هو توصيف للطبقة التي ينتمون إليها. طبقة رواد نادي الجزيرة بما يمثله من طبقية وثراء. وتوالت الأحداث وتراكمت التحولات النابعة من تلك الذوات فأثرت على الشخصية المحور، وجعلته علامة لهذا المجتمع الجديد الذي دخل فيه وانتمى إليه وأضحى رمزاً له.

ويلاحظ على شخصيات الرواية أنها تحمل في داخلها نقاط ضعف بشرية ووجودية ترتبط بالسياسة والطبقية حيناً وبالذات المراوغة حيناً آخر. فشخصية عزيزة راشد "عرفها" أيمن خلال تردده على نادي الجزيرة.. تقترب من الخمسين، وتستثمر جمالها لصالحها. وإنها "سيدة تركت الحلقة الرابعة من عمرها من سنوات قليلة وهي ذات مال صارخ باذخ، وهي تعلم في نفسها هذا الجمال فتلفه بكل أناقة وتزين نفسها في إسراف ومرونة "تزوجت من خيري" الذي أصبح وكيلاً للوزارة "قبل أن يسعى في الخمسين من عمره" واستثمر – أيضاً – مركزه في عقد الصفقات إذ ينال العمولات "التي يعتبرها حقاً ويراها القانون رشوة"..

وتتشكل العلاقة بين الاثنين حسب الحاجة فهي فى البيت تخشاه كل الخشية، وفي الحقيقة "أنها تسحبه من أنفه إلى كل ما يعن لها وهو بهذا سعيد"

واستطاعت عزيزة أن تصنع من زوجها نجماً في المجتمع الجديد، وأثبتت أنها قادرة على أن تستفيد من المتغيرات الاجتماعية، وأن تساهم في تحرير الصفقات السرية ذات الطابع المشبوه..

ويغلب على هذا النمط الخوف والتوجس من احتمال الوقوع تحت طائلة القانون، فضلاً عن البعد عن المكانة السياسية المتميزة. فــ "نعمات وهبي" غطى غناها على النشأة الفقيرة التي كان عليها أبوها الذي استطاع أن يتغلغل إلى الأسرار الخاصة، حتى أنشأ تجارة في الخردة جعلته يقفز إلى مرتبة عالية، أهلته أن يرتاد أماكن علية القوم بالمفهوم الاجتماعى الجديد، ويصبح مطمعاً في الاقتراب من صداقته، وفي سخرية واضحة يحدد الكاتب السبيل إلى تحقيق كل تلك الرغبات حين يقول:"ما هى إلا لفة صامولة حتى صار غنياً باذخ الغنى وصارت ابنته "نيمت" لا "نعمات".. حتى يتلاءم الاسم مع الوضع الجديد. ومن ثم كثر خطاب البنت حتى استطاع أن يفوز بها "نجم لامع في الاتحاد الاشتراكي ما لبث أن صار أميناً لإحدى الأمانات"، والكاتب وهو يصف"دري" الزوج يتابعه بقدر من السخرية تقترب من المباشرة وتكشف عن وجهة النظر في النظام.. إذ حمل الشخصية بعضاً من رؤيته.. يقول عن دري: "وفق في أن يجعل نفسه على قدر من التفاهة أهّلته أن يكون في الصفوف الأولى من الاتحاد الاشتراكي"

لكن تلك الشخصية بما وصلت إليه من مكانة وبقربها من صناع القرار قد يتصور أنها تعيش في طمأنينة، وأنها تأمن من غوائل الزمن وتحيا

في متعة لا مثيل لها، لكنه في الحقيقة، وهو ما يريد أن يبرزه الكاتب."يحيا في خوف دائم فهو يترقب اليوم الذي يترك فيه منصبه في ذعر واجف هالع" من أن يترك المنصب، أو يطوله غضب القيادة..

ولقد انعكس هذا الخوف على حياة الزوجة إذ أصبحت تشعر أنها تعيش مع رجل نصف مجنون يحاول جهده أن يحافظ على النصف الآخر من عقله "حتى لا تحل به الكارثة".

ومثل هذا النوع من الذوات البشرية التي تدنت نشأتها ووصلت إلى المكانة المرموقة عن طريق الخداع والمراوغة والتساهل الأخلاقي ساهمت فى ذيوع صفات هابطة تتمثل في الحقد، والدسيسة، والتوجس، والطغيان، وإهدار الكرامة، والاعتداء على العرض، فما دام السلوك الإنساني يفتقد الشعور بالآدمية والابتعاد عن الحب، فإن الجنوح هو النتيجة التي تتسيد مسارب النفس البشرية.

ولم يكن غريباً أن تعرض "نيمت" نفسها على "أيمن حجاج" من أجل مساعدة زوجها الذي استغنوا عن خدماته، لكنه رفض انطلاقاً من أنه لا يريد أن يخون زوجته وهو الذي خان مبادئه جميعاً "لقد خنت نفسي في كل ما أعمل، ولا أريد أن أخون زوجتي"، وهو نفسه الذي طعن في زوجته فيما بعد حين فاجأها في أحضان أحد أفراد شلة النادي.. وهو نفسه أيضاً الذي راح في سلوك محموم يحاول التعرف على سبب الخيانة، في الوقت الذي لم يتوقف يسائل نفسه عن خيانته الأخرى وقيمه التي تخلص منها!

لقد قام الكاتب بتحليل دوافع الذات في إطار من المؤثرات التي تعتورها واقعياً، وداخلياً.. وحرص على أن يصف الملامح الخارجية في دقة متناهية توحي بقوة الملاحظة وقدرة العين على الرصد واقترابه الحميم من لحظات الأزمة، وما تخلفه من أثار وندوب..

ولقد مر أيمن بأزمة نفسية حادة حين كشف الخيانة وراح يبحث عن نمط من الفتيات اللائي يتشابهن مع ظروف زوجته ليتعرف على سبب الخيانة، وأدرك أن وراء الخيانة أسباباً عدة، إما لكبر الزوج أو لأزمة مالية، أو لتدني دخل الزوج، أو لشبق جامح.. وتيقن أن سبب الخيانة ليس واحداً من هذة الأسباب، ولكنه الملل – كما اعترفت زوجته – الذي أدى إلى الخيانة..

حين ألقى برغبته إلى حميدة – صديقته القديمة، والقوادة حديثاً – خشيت عليه من الضغط النفسي الذي يحتويه، وشاركته حزنه وألمه وما يعتمل داخله من آلام وهموم، وراح التصوير اللغوي يفيض بهذا المعنى، ويترقرق على جلد الوجه، ورقرقة العين. وأبان التعبير عن أن الحس الإنساني النبيل لا تطمره جهامة الحياة وقسوتها، ولا يقف في فيضه نفس بشرية لم تعرف شرف المسلك يوماً. وحين طلب منها أن يكن محبات لأزواجهن وهن يقمن بفعل الخيانة أدركت مدى المعاناة التي يعانيها ونابت ملامحها في أبراز دفء المشاركة الإنسانية.. "أريدهن على حب مع أزواجهن.. فجأة صعد إلى وجه الست حميدة نوع من الحب تخالطه آثار من الشفقة جاهدت أن تخفيها.. ومن خلال هذا الجهد وثبت إلى

عينيها دمعات فلوت رأسها ثم عادت بها منكسة وهي تقول: طلباتك موجودة يا بنى".

ومع أن الشخصيات الروائية لها دائرتها الخاصة التي تتحرك فيها إلا أنها تتلاقى في مساحة الواقع الذي شكَّل المسلك ولون التوجه، وحدد الفكر، وراحت تصنع بأدائها قدراً من الرمزية التي تقترب من النموذج، وهو نموذج مدان على المستوى الفني والواقعي.

***

ويلاحظ على أدب ثروت أباظة الميل الشديد إلى التركيز والكثافة واختزال الحدث؛ إذ يقصد إلى هدفه قصداً في أسلوب واضح، ومحدد، وبليغ، وموح، ولقد وضح ذلك فى رواياته الأخيرة، كـ "آدم الجديد" مثلاً. وتقليص مساحة الوصف، وتخليص الحوار من التمهيد والتعليق والوصف والالتفاف حوله عبر السرد. وأستطيع أن أشير إلى اعتماد الكاتب على مفردة فنية أساسية في عمله الروائى، وهي مفردة الحوار الذي استطاع أن يوظفه فنياً في مجالات متعددة، تضفي على الحدث عمقاً، وعلى الذات بعداً نفسياً واجتماعياً.

ولقد ناب الحوار الذي دار بين أيمن ومحبوبته تحية، عن مواقف كان من الممكن أن توصف، وأزمنة كان من المتصور أن يجسدها، وهدف الحوار القصير إلى إبراز سمات الشخصية.. أيمن الذي يضغط بحبه وبوسامته وجسده الباسق، و"تحية" وضعفها الأنثوي وهي تقف بجوار الحبيب لتواجه الأب بالرغبة في الزواج منه..

"سنتزوج،

هل وافق أبوك؟

أنا وافقت،

أنا أعرف أنك موافقة من زمان ولكن.. أبوك ما رأيه؟

ماذا تظن؟

فعلاً

إذن كيف نتزوج؟

هذا شغلي .. إلخ؟

وهكذا يمضي الحوار مبرزاً ملمحاً للذات ويحدد أبعاد كل شخصية ومدى ارتكاها على القوة المؤازرة. وينتهي الحوار بعبارة لها طابع التعليق، لكنها تكشف عن فن في الأداء ارتضاه الكاتب، وهو الاختزال المشف الذي ينحي تفاصيل كثيرة يستطيع الخيال أن يصنعها ويعيها ويدركها، ومادام ذلك متصوراً، فلماذا نسرده؟. جاءت العبارة (وتزوجنا!!) لتكشف لنا عن هذه المعاني جميعها وتركزها في عبارة واحدة.

والكاتب لديه القدرة الفنية الواضحة على إحداث نوع من التنوع يعطي للحوار قوة وتأثيراً في الملتقي، يضاف إلى التأثير النفسي لطاقة

التعبير الموحية التي يبثها أسلوب على درجة سامقة – على حد تعبيره الأثير – من الجمال التصويري، ومن تناسق الإيقاع..

فى حوار طويل بين أيمن وحميدة، تتحدد طبيعة العلاقة بينهما، ومدى التشابه الذي يربط بين المسلكين، ونتعرف على العلاقة القديمة التي ربطت بينهما، وعن نظرة "القوَّادة" إلى الناس والحياة – كما يكشف الحوار – وهي تتعامل مع نفوس بشرية جميلة – وقبيحة أيضاً – عن المتغير الاقتصادي وأثره على سلوكيات بائعات الهوى، ونوعياتهن، ودرجات السقوط وأسبابها.. وذلك وفق وجهة نظر امرأة خبرت "أفعال الحب" ودوافعه. ولن تندهش كثيراً وهي تفلسف عملها، وعن قبول الفتيات للمهنة، وعن الطائر الذي يحوم، والطائر الذي يعرف عشه جيداً.. وعن غلاء الأسعار، خاصة من المحترفات هذا الفصل رقم4 .والذى يخترق المستور، ويعري المجتمع الذي يبدو نظيفاً، لكنه فى الجانب المستور منه أكثر إعتاماً من الليل..

" هل مازلت في شهر العسل؟

. أنا متزوج على كل حال.

. لم يكن زبائني.. إلا قلة نادرة من العزاب.

. كيف حال زبائنك الآن؟

. أى النوعين تقصد؟

. كلاهما.

. أمثالك يزيدون..

. والجنس الآخر؟

. يقل.

. لماذا؟

. البنات أصبحن لا يملن للتعامل مع المصريين.

. وأنت لماذا لا تتعاملين مع من يردن؟

هذه طيور برية تعرفك اليوم ولا تعرفك غداً.. أما الزبائن من أمثالك فمثل الحمام يعرف برجه ويأتي إليه..

. لماذا لا تقنعين البنات بذلك.

. ليس عندهن وقت، إنهن يعملن لمدة سنتين أو ثلاث بمقدار ما يحصلن على مصاريف الجهاز ثم يتزوجن... إلخ).

حوار، قصير، معبر، وداهم، تنوع بين الطول والقصر، والخبر والتساؤل، البساطة والتركيب، السهولة والعمق.. وإذا كان التساؤل يتسيد جانباً من الحوار، فلقد استخدمه الكاتب كآلية من آليات البوح، والكشف عن الداخل، وتحسس المتغير على النفس البشرية..

ومن المواقف المؤلمة على النفس موقف الخيانة.. الخيانة التي شاهدها أيمن من زوجته وهي في أحضان أحد أفراد نادى الجزيرة، كان الموقف كالنار المستعرة تأكل قلبه وحسه.. ونابت التساؤلات عن تعرية النفس في لحظات القلق، والفقد، والأزمات الحادة.

وأزمة الخيانة من أفدح الأزمات التى يمكن أن يواجهها زوج.. يقول واصفاً هذا الموقف الساخن والمؤلم:

"زوجتي في أحضان ماجد. بهذا طالعنى الفراش حين فتحت الباب، أسرعت أغلق الباب ثم عدت وفتحته ثم أغلقته، ثم فتحته ثم ذهلت، ثم صحوت لأجد نفسي أتراجع خطوات لألقي بالبقية الباقية من جثماني على مقعد.. إلخ".

ولعلنا نتصور تلك الحركة الهائجة، وهذا الهوس الجنوني وهو يواجه الخيانة، وراحت الألفاظ تواكب الحالة، واختفت أدوات العطف لمزيد من إلحاح التسارع والهياج النفسي، وتسيد حرف العطف "ثم" في التركيب اللغوي، وأبان عن مراحل زمنية لا يدري صاحبها عنها شيئاً، ونجح هذا الحرف، والتعبير الذي تضمنه. في تنوعه، وبإلحاح الزمن الذي تضمنه في نقل تجربة فريدة.

وظل أيمن يردد "إنني مرهق من حبها"، وتسيد – مرة أخرى – ضمير "الأنا" ليؤكد على صلاحية الذات، وعلو المكان، وتفرده وهو

يقارن بينه وبين الذي وجده في أحضان زوجته. هذا الصديق الذي تعرف عليه في نادى الجزيرة.

"أنا أشهر منه. أنا أجمل منه، أنا أكثر شباباً منه.. وأنا.. وأنا..وظل يتساءل لماذا؟"..

وللإجابة على السؤال عرف الطريق مرة أخرى إلى حميدة، وجاء التعبير اللغوي يفيض بزلزلة خلعت "أيمن" من جذورها.. "وأحسست كأني شجرة صوحت وانخلعت جذورها من أعماق الأرض لتصبح جذوراً من العدم فهى كلاشئ كهباءة لا معنى لها ولا كيان".

وفى الحديث عن العواطف والأزمات النفسية يصبح التعبير أكثر تفرداً، وخصوصية، ويقترب من الأغوار العميقة للنفس البشرية، وهو ما يهيئ القارئ لتلقي الحالة ومشاركته في الفعل وتأثره به. ولقد نجح الكاتب في تمهيد الجسر الذي يربط بين عمله الروائي وبين القارئ، وصنع بذلك المتعة الفنية والفكرية التي يتخيلها الأديب وهو يكتب إبداعه.

البيت الكبير

قراءة حول الرمز والمثال

-1-

التراث منبع يلجأ إليه المبدعون يستلهمونه في أعمالهم الأدبية والفنية من أجل إثراء العمل وتحميله معاني ورموزاً تعمق من الدلالة وتفتح أفاقاً رحبة للتأويل، وللتواصل، وللمزج الزمني بين الماضي والحاضر، وتجلية الأقنعة لتكشف عما وراءها من الرؤى الأخلاقية، والسياسية، والسلوكية.

ولقد استهوى التراث بذخائره وأساطيره مخيلة الأدباء وتعاملوا معه في أنساق مختلفة ما بين التسجيل والمزج، وجدلوا مع ذلك حركة تعبيرية تهتدي بوسائل فنية للكشف عن الحاضر "وأصبح اهتمام الكاتب منصبا على الواقع المعيش في تناوله للشخصية التراثية" (1)

ولأن التراث غني بآليات القص والحكي، وانطلاقات الخيال، فإنه يمثل للمبدع حاجة يسعى إلى تحقيقها. وهذا الاستلهام الذي يسعى إليه المبدع يردفه، ويشكله توجه فكري يجعله يتعامل مع الإفادة النصية التي يبتغيها معاملة فنية تتطلب قدرة على الاستيعاب وعلى التشكيل وفق منظور جديد.. وإلا تحول الأمر إلى إعادة صياغة للتاريخ.. وليس انتقاءً

للشخصية، أو الموقف، أو الدلالة بما يؤهل لتضفير القديم بالحديث وفق الرؤئ المتجددة والمعاصرة.

ولاشك أن الأعمال الروائية التي تتخذ من تاريخ الأنبياء – كعنصر تراثي نبيل وعظيم – مادة لإبداع النصوص وفي الرؤية ودرجة الإفادة وآليات البناء من أجل استيلاد المعانى الكبرى من حركة الصراع بين الحق والباطل، والعدل والظلم، والإيمان والكفر.. على هذه الأعمال ألا تنحرف عن المضمون.

"وعليها – التزاماً أخلاقياً – أن تبقي على القيم والرموز الكلية بما تمثله من معان مثالية سامية، تتجسد في الواقع سلوكاً وقيماً وآداباً تسعى إلى صلاح الذات والمجتمع معاً، وتشف في النهاية عن المعنى العظيم الذي يختزل تلك الرموز في عمل واحد".(2)

ومثل هذا التناول قد تكتنفه المحاذير مثل تفسير الرموز تفسيراً معاكساً لما هو حقيقي إذ إن التعامل مع هذا اللون من الإفادة يختلف مثلاً عن التعامل مع تراث شعبي أو طقسي أسطوري.. لأن المغايرة والقلب يؤديان إلى أن "يتحطم المرموز الديني ويفرغ من جوهره" (3)..

ومن ثم فإن الرمز الأدبي في النص ومثيله الديني يجب ألا يتعاكسا أو يتغايرا، وإلا افتقدا مضمون المعنى المجازي المراد.. إذ إن هذه الأعمال تتخذ من المجاز الكلي توجهاً عاماً تكمن خلفه وجهات النظر التي آثارت المبدع لأن يكتب إبداعه؛ فالرواية في قناعها المجازي "تشاد في المدى

القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية، بين الوجود والماهية، بين العالم المعاش وعالم الفكر المثالي.. إن الرمز الثابت والمقصود يكون فيها صلة الوصل بين الأفكار وعام الظواهر"(4).

ومن ثم فإن مثل هذا الرمز الموروث – فنياً – يعتبر أحد أبنية العمل الفني طالما نجح المبدع في تذويبه في صياغته ونصه الإبداعي.

-2-

ومن الأعمال الأدبية التي اتكأت على التراث وصنعت منه بناءً فنياً رمزياً النص الأدبي الذي قدمه الدكتور عبد الحميد إبراهيم بعنوان "البيت الكبير" (5) فهو يستلهم التراث الديني في تجليات الوحدانية عبر التاريخ وحتى اللحظة الآتية راصداً لحظات التحول في العقيدة والمسلك الأخلاقي، داعياً إلى أن نعود إلى هذا العبق الديني في مظانه الكبرى، وأن نقتدي في الأعمال الأدبية قيم هذا النبع الثر.. ذاهباً إلى أنه في لحظات الارتكان إلى منظومة الدين عبر التاريخ يصبح للكيان وجوده الملموس والمؤثر والذي يفيض على الذوات بما ينمي فيهم القيم النبيلة، ويشحذ المدركات الإبداعية، ويساهم في تلاحق الماضي والحاضر وتواصل العوامل المشتركة التي هي ركائز بناء الشخصية وتكوين حضارة الأمة.

والدكتور عبد الحميد إبراهيم واحد من هؤلاء الذين يعملون على أن يكون تراث الأمة في صفائه ونقائه أحد أهم المرتكزات التي يشاد البنيان عليها والإفادة من وفرته الفكرية والخلقية، إذ إن الارتماء في حضن

حضارة الآخر جرياً وراء المعاصرة والانفتاح على الآخر والانضواء تحت فكره ومذهبه ومسلكه الحياتي. يصنع مسخاً في الفكر والمذهب، فلا أبقينا على الجذور، ولا انتمينا – في الحقيقة – إلى الحضارة الأخرى، وهو ما تلمسه في الصور القصصية التي تناولت تجارب العبث..

ولعلنا ندرك من خلال النصوص أن الكاتب يسعى إلى إحياء آليات السرد العربي في مظانه التراثية، مما يعني اهتمامه بالتراث الذي شغل من جهده العلمي حيزاً كبيراً وفضاءً واسعاً.

والإفادة من التراث لا تعني الذوبان فيه، كما أن الذوبان في الغرب مدان هو الآخر، والأمر يدعو إلى الوسطية، فليس معنى "الارتباط بالتراث أن نجمد عند التراث، كما أنه ليس معنى فتح كل النوافذ والعقول والقلوب أن نجمع مولين الظهر لهذا انطلاق بحيث نرتبط دائماً بما يفرض من مقدسات وقيم وبحيث ندرك من خلال هذا الارتباط أننا دائما عرب" (**6**)

..ثم ماذا يقول النص:

*امتدت واجهة البيت واشتد لمعانها وتجلت صورة الكعبة وسجل النقش حجة الحاج إبراهيم العلوى عام **1948** .تزوج إبراهيم من سودانية حين كان يعمل بالخرطوم، ثم عاد بابنه إسماعيل، وبسيف أهداه له المفتش الإنجليزى، حفظه فى صندوق "كأنه التابوت فيه بقية من آل موسى وهارون" (**7**). وعاش إسماعيل مع إخوته من أبيه في رعاية

الحاجة نفيسة، وهم الذين أنقذوه من فتك الذئب واطمأن أبوه وتلألأت دموع الفرح في عينيه". وكان الحاج إبراهيم قد جلب معه من السودان حجاباً أنقذه من النار التي أحاطت به (من كل جانب)، وكان إبراهيم محباً للسلام فأسبغ بذلك الأمن على القبيلة. وأصبح نموذجاً للعدل والتحدي، ولقد واجه الحكمدار الإنجليزي في قوة ورفض الإهانة، يذكرنا ذلك بوقفة (خليل الرحمن أمام النمروز).. وحكم القرية بمفهوم الأخلاق الحميدة "حتى لقب الناس قريتنا بأنها أم القرى"..

نذر الحاج إبراهيم ابنه إسماعيل للتعلم بالأزهر فاقترب من التراث الديني ومذاهب الفقه. وتزوج إسماعيل من مارية القبطية، ثم أسبغ الناس على الحاج إبراهيم صفات تجعله يقترب من الأسطورة فهو قابل الخضر، وأبا زيد الهلالي واهداه سيفه وزمزمه بالماء، بل لقد التقى بخضرة الشريفة..

وبلغ الرجل من الكبر عتياً. قبل الوفاة أمر ابنه إسماعيل بالرحيل وذلك عندنا رأى شرخاً صغيراً بالبيت الكبير، واتجه الابن إلى المسجد الأقصى في بيت المقدس، وأنجب إسماعيل ولداً سماه أحمد. كان أحمد يحس بأصوله في صعيد مصر، أحب عمته (حياة)، وتذكرها حين أرسلت لهم خطاباً تذكرهم فيه أن البيت الكبير على وشك السقوط "يكون في علمكم إن الشرخ زاد في الجدار، والواجهة تتمايل كلما هبت ريح، والبيت الكبير على وشك السقوط" (**8**).

حزن إسماعيل حين علم أن أخاه الأصغر استشهد في حرب 1967 واتسع الشرخ فى الجدار وراح يؤلف كتاباً حول "الاسم الأعظم" في ثلاثين جزءاً.

وعاد أحمد إلى قريته بالصعيد باحثاً عن "الكنز المرصود" بعدما رأى جده في المنام يأمره بذلك، ونجح في إخراجها "كانت مختومة بخاتم الحاج إبراهيم، فضوا المغاليق ثم نثروها فسالت الدنانير تحت أقدامهم وكأنها مياه زمزم"(9) وراحوا يرممون البيت الكبير حتى زال الشرخ وفرح إسماعيل واغتسل مع مارية، وحملت منه، وقالت في دهشة: "أألد وأنا عجوز وهذا بعلى شيخاً إن هذا لشئ عجيب" وأسمياه عبد القدوس.

وتزوج أحمد من مريم.. كانت "جميلة كأيقونة" وكانت قد "اتبذت مكاناً قصياً" "وبين دقات الكنيسة وصلوات المؤذنين أقبل أهل القرية يهنئون ويغنون"(10) ، وحلم أحمد أنه ارتفع إلى السماء وأسرى به، وحين استيقظ فتح الصندوق وقرأ في كتاب الأب قصة حول الكسيح الذي طار . إنه أبوه الذي "تحول إلى روح وانضم إلى صفوف الملائكة التي تشكل عموداً يمتد فوق الكعبة وحتى السماء الدنيا"11 عند ربه بكبش من الجنة، وبأن عيسى نزلت عليه مائدة من السماء وبأن محمداً قد اخترق الفضاء ليلة الإسراء".

**وتمضي حلقات القص لتلتقي في المعنى والقيمة وتتشابه في الصياغة والمغزى وتبرز منظومة الفكر الدينى في العمل.. فالدين هو الأساس في حركة الحياة وتحولها وليس المذاهب الدنيوية (الله) والتمرد على النواميس

هو الحقد بعينه (الشيطان) وان إشرقات الله تتجلى في مخلوقاته الجميلة (العصفور الملون)، وأن النظريات المادية هي أفيون الشعب تجنح جنوحاً شديداً (الوسواس)

**ثم يستمر في "لقمانياته" ليرصد العظة المحملة بالقيم الأخلاقية والدينية الواجب التمسك بها، وأن الكفر بنعمة الله يوجب العقاب والزهو بالمنصب طريق إلى البطر "قارون" (الشيطان الآخرس).. ثم يسجل الدلالة المرادة من هذة الصور ذات الطابع الفكري والعناوين الدالة في قوله في نص "حبات المطر": "فقدنا أنفسنا يوم أن فقدنا حاسة الأنبياء وتركنا النظر نحو السماء؟!

-3-

** وإذا كنا قد أشرنا إلى ارتباط الرمز بالمثال الديني من حيث محاولة التمازج بين الشخصية الفنية والنبي التاريخي إلا أن ذلك لم يكن جارياً وفق تحديد صارم لأن العمل لا يرصد تاريخاً، وإنما يختار المواقف، ومن ثم فقد حدث نوع من التشابك بين النصوص ما بين المؤلف والمستلهم بنصه أو بمعناه.. إذ إن هذا الاشتباك هو الذي يعطي في النهاية الدلالة والمعنى المقصود.. وأحدث الكاتب نوعاً من التذويب في سياق تعبيري يرى أنه مرتبط بتراث الحكي القديم.

ولعلنا ندرك في رصدنا العام مدى هذا التشابك النصي الذي تراوح في الأساس ما بين النص القرآني، والحديث النبوي ثم الشعر

والمأثورات والحكم.. ولعل ذلك كان وراء البنية الإيقاعية، وجمال التشبيه، وهو ما يمكن أن نسميه نوعاً من الحكي الفطري الذي يتسم "بالميل إلى التكرار وتكرار الاستعارات والتشبيهات والأوصاف، ويحمل في مباشرة معنى الرسالة، وصراحة القول فيها"(**13**). وهو ما يتلاءم مع فن الخبر ..

**أضفى النص على الحاج إبراهيم بعضاً من المواقف الإشارية الخاصة بالنبي إبراهيم عليه السلام . ليحدث نوعاً من التمازج، لكنه أيضاً لم يقف عند ذلك بل تصاحبت مواقف أخرى مرتبطة بأنبياء آخرين.. فالحجاب حماه من النار، مثلما حمت الرسالة إبراهيم عليه السلام، وأطلق عليه لقب أبو خليل مثلما لقب النبى وأكده القرآن "واتخذ الله إبراهم خليلاً"، كما تشابه الموقف أمام الحكمدار الظالم مع موقف النبي أمام النمروذ.. "وقفة خليل الرحمن أمام النمروذ".

وتتحول دلالات الوصف في القرية التي هو عمدة لها وأشاع في أهلها الأمان.. تتحول الدلالة لتشتبك بدلالة مكة "حتى لقب الناس قريتنا بأنها أم القرى"

كما يربط ما بين إسماعيل الابن وبين إسماعيل النبي في موقف الذبح حين أنقذه إخوته من هجوم الذئب، بمثل ما امتثل به النبي من طاعة للأمر "أقسم أمام قريته ليفدينني بكبش سمين ينحره كل عام، ويوزع لحمه على الفقراء والمساكين"(**14**)

إلا أن التماثل لم يكن كاملاً إذ إن حدث الذئب مع إسماعيل يذكرنا بحدث إخوة يوسف مع يوسف النبى.. مما يشي بأن الكاتب لا يسعى إلى تحديد تاريخي بقدر ما يسعى إلى الإفادة الكلية من فيوضات التجلي الإلهي عبر المواقف والأحداث مع الأنبياء والرسل. ووشت دموع الفرح بموقف يعقوب عليه السلام في قوله تعالى "وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم".

وهكذا يحاول النص إجراء تماثل ما بين المثال الدينى والرمز الأدبي، وهو ما نجده أيضاً في شخصية أحمد، في تماثله مع المثال الديني وتفارقه معاً وكذلك ما نلمسه في شخصية مريم تماثلاً وتفارقاً، وهذا يعني قدرة الكاتب فيما يختار، وتمضى الأجيال مرتبطة بأجيال الوحدانية في نبواهما ورسالاهما.. ولقد اتكأ النص كما قلت على إحالات نصية أثرت الكتابة.

جاء النص القرآني واضحاً في سياقات أدبية مثل "الذي خلقني فهو يهدين" و"رب إني أعوذ بك من همزات الشياطين وأعوذ بك ربى أن يحضرون"، وغير ذلك كثير (**15**).

كما حدث نوع من التمازج النصي بين الكتاب وآيات القرآن الكريم، وصنع الكاتب بذلك نصاً محتوياً لغيره "ولما سكت عن والدي الغضب" وغيره كثير.. وكذلك الحديث النبوي.. "يقرأ حديثاً عن نهمين لا يشبعان، طالب علم وطالب مال). والشهيد الذي هو من أهل النار، ومن الشيطان الأخرس.. ثم تتداخل النصوص القرآنية والأحاديث في ضفيرة واحدة عبر الحوار الذي يقوم، تأسياً بما جاء في النصوص القديمة،

والتي يحملها الكاتب فكره الأخلاقي إيماناً منه بأن جدل القول وسيلة للإقناع..

"قال الابن لأبيه لقمان يستوعظه:

.وكيف أستطيع يا أبتي أن أدفع عن نفسي هذه الشياطين؟

. بأن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك.. يا بني إنها إن تك مثقال حبة من خردل فتكن في صخرة أو في السموات أو في الأرض يأت بها الله إن الله لطيف خبير" (16).

وفي "لقمانياته" يعتمد النص على الحوار الذي يأتي كأنه برهان، والحوار الذي يشغل مساحة وسطى في النصوص ما بين الوصف السردي في بداية النص كأنه المدخل، وانتهاءً بنهاية النص الذي يرتبط بالافتتاحية (17) في "حبات المطر" إحدى نصوص حلقات الكتاب القصصية، دخاناً ثم استوت". وكأنه يتصور الوجود الأول الذي عقل فاكتشف الهوية.. وتمازجت المفردات الطبيعية والبشرية فجاءت الحضارات.. ويكشف النص عن ضرورة التأمل والتسلح بحواس الأنبياء التي ترى الكل في واحد ..

وجاء الحوار مجهلًا ليعطي للدلالة عمومية، وليؤصل نصه تراثيًا حين كان الحكي عبر قال، قلت، قالت، قالوا.. وهكذا في نصوصه الصغيرة.. وفي آخر هذه النصوص بنائيًا يكشف النص عن إشارات تقدم الدلالة

عبر اختزال الفكرة وتكثيف العبارة، مرورًا بتكرار الموقف واللغة فضلًا عن انتهاء النص بصورة متقاربة من الابتداء..

ويلاحظ على التكوين اللغوي ميله إلى استخدام أسلوب التشبيه كحلية تعبيرية تضفي على الأسلوب جمالًا، ولتوضح المعنى وتكشف عن المستور منه، وهو ملمح أساسي في كل النصوص بلا استثناء.."في حبات المطر" نواجه بهذه الصور "كان الإنسان جماعات متناثرة كقطيع الأغنام" والسحب تبدو "زخارف كأنها ثياب الصيد" والناس يراها (كتلًا تتراكض كأشباح المساء).. وكل هذا التدافع مقصود لأنه وراء غيبة الشعور بجمال الكون لافتقاد الإحساس الروحاني الشفيف.

وفي نص مريم واكب التشبيه جمال الشخصية فهي "جميلة كالأيقونة بيضاء كحق عاج وديعة كأنفاس الملائكة." وهي صور تجسد الجمال الحسي والمعنوي بما يوحي بالدلالة على الذات وعلى المثال الديني معًا.

وتميز نص "البيت الكبير" بأن إضاءة الشخصيات الرئيسية جاءت عبر الشخصيات الأخرى، واختزل الزمن الطويل في حكي قليل ومادة تعبيرية أقل.

ويجب أن نلاحظ أن الكاتب يلجا إلى توظيف الحكاية داخل الحكاية والحلم ويستخدم التناص بدلالته الشعورية والنفسية المستمدة من القرآن الكريم والحديث والشعر وكذلك حرية اختيار بعض الأماكن لإبرازها في زوايا التناول.

ولعل مثل هذا التناول أن يكون قريبًا من خطاب السيرة الذاتية، والذي نلمح بعضًا من ملامحه في النصوص، وهذا الخطاب يعتمد المجاورة بين أساليب وأنماط نصية متنوعة "كالمجاورة بين الحكاية والشعر والمثل والحكمة والحوار والتعليق. والمتأمل في هذه المجاورة يكشف عن سياق ينتظم وخطاب السيرة".

ويبقى أن أشير إلى أن توصيف النصوص يحتاج إلى مراجعة وتأمل، فالعمل "البيت الكبير" لا نستطيع أن ندرجه تحت مفهوم الرواية بمعناها المعروف، فهو أقرب إلى القصة القصيرة، التي تتسم بالاختزال في الحدث والشخصية والزمان والمكان، لكن النصوص جميعها وإن بدا منها ما يوحي بالاستقلال، بمعنى أنك تكتفي بها لذاتها.. إلا أننا نلمح فيها هذا الاتصال الذي يربط بينها بخيط واضح بحيث تشكل نسقًا ما.. إنها حلقة من القصص "ترتبط كل واحدة منها بالأخرى بواسطة مؤلفها لدرجة أن الإحساس المتتابع بالإطار الكلي يعدل من إحساسه بكل جزء". ولعل هذا يرفد ما لمحناه من صور للترجمة الذاتية في بعض جوانب النصوص.. ومع ذلك فلازال للنص ككل تساؤلاته حول هوية الكتابة.. ونوعيتها مما يستدعي الوقوف بتأن لتأصيل ذلك وتنظيره...

الهوامش:

1. العناصر التراثية، د مراد مبروك ص 37.
2. الرؤى والأحلام، محمد قطب ص 15.
3. المرجع السابق (قراءة حول أولاد حارتنا).
4. تاريخ الرواية ألبيريس ص 408.
5. البيت الكبير د. عبد الحميد إبراهيم.
6. دراسات أدبية د. أحمد هيكل. وانظر كتاب الرواية والتراث العربي فصل "استلهام التراث جميل يعقوب ص 42 وما بعدها.
7. البيت الكبير ص4.
8. البيت الكبير ص 18.
9. البيت الكبير ص 30.
10. البيت الكبير ص 35.
11. البيت الكبير ص 39.
12. البيت الكبير ص 100.
13. فن الخبر. د. شكري عياد. فصول أغسطس ص 82.
14. البيت الكبير ص 11.
15. البيت الكبير ص: 11، 62، 104.. الخ.
16. البيت الكبير ص 68.
17. انظر. قابيل/ هابيل/ سليمان والهدهد/ الثور النطاح.
18. انظر الوسواس الخناس.
19. السيرة الذاتية الروائية يمنى العيد، فصول شتاء 97.
20. حلقة القصة القصيرة. خيري دومة، هيئة قصور الثقافة.

النخيل الملكي

رواية جديدة للروائي محمد عبد السلام العمري، وهي عمل أدبي متميز يثير جدلًا حول قضايا الفن والجمال، وزاوية الرؤية، والبعد الفكري.. انطلاقًا من أن العمل الأدبي ليس نزهة في ثنايا اللغة أو تضاريس البشر أو ثرثرة حول موضوعات مطروقة،

وإنما هو نوع من المكابدة التي تقترب من مكابدة المحبين والمتصوفة، ونمط من المعرفة يستند إليها العمل من أجل تعميق الرؤية وانفساحها، واتساع آفاق الخيال..

وقارئ الرواية سيدرك أن ثمة أنساقًا من المعرفة تتراكم وتتسلل من خلال النص، وعبر ثنايا الرواية، ومواقف الذوات الفاعلة.. والمكان في الرواية هو سيد الحدث، إذ هي رواية "المكان: تتخذ الإسكندرية مفتتحًا، وسرداباً، وبهوًا فسيحًا.. وكلما اتسع المكان ضاق الخيال.. فالحدث في الرواية بسيط ومركز ودال، ومكرر.. ذلك أن العلاقة الثلاثية: الزوج– الزوجة– المحبوبة. علاقة تاريخية شهيرة عرفت طريقها بكثرة إلى عالم الكتابة.. ولعل هذا يمثل مأزقًا في الرواية. وتتجلى مقدرة الكاتب في إجادة هذا النسيج الثلاثي الضيق ليصنع منه عالمًا فسيحًا، ولعل ذلك ينبئ بالموهبة السردية الأصيلة التي نلمحها في هذا العمل الروائي المتميز.

لقد غاصت الرواية في عالم الإسكندرية بتاريخها المعماري الفريد الذي يشي بحضارة ذات طابع جمالي منحوت بدقة ورهافة.. إلى أن أضحت على حالها في تغيرها وتبدلها وفقدها لبصمتها الحضارية الأصيلة. أبحرت الرواية في الأحياء الشعبية والعشوائية وفي معالم الإسكندرية البحرية، في موانيها وملاهيها، وناسها. وتضاريس الأماكن والطبيعة والشجر والنوافير..

وتأخذه أنيسة – التي تضفي عليه قدرًا من الأنس والإيناس – إلى عوالم متباينة، وأماكن متنافرة. فهي متواجدة حيثما ذهب واتجه، في الماء، في المستشفى، في الوادي، في الصحراء، في الحي الشعبي، في دائرة الأعمال، في أمور تتصل بالخروج على الأعراف.. وهي تأخذه من آفاق خياله المهووس بفعل توتر حياته الأسرية إلى عالم حسي شديد الحسية مفعم بمثيرات الحس والشبق.

ولكن بطل العمل الروائي، وهو على دراية بأصول الهندسة وقوانين المعمار، ينسلخ ليعود إلى وجهه الآخر الذي أعتمه اللهاث وراء الحس، والتاريخ، والانعتاق من أزمته – الأخلاقية والوجودية، والروحية – ولعل الرحلة الطويلة إلى وادي النطرون حيث ارتاد الكنائس وعاش في الأديرة، ومارس الطقوس الكنسية وردد التراتيل.. وكانت أنيسة معه، تأخذه إليها، تحبب له طقوسها وتراتيلها، ويرتعش، ويتجلى في داخله نور واحد يقذفه الرب في قلب الإنسان، فيرجفه.. فيعود إلى شاطئ الأمان، الذي تركه، بعقلانيته الجامدة، وبتجرئه على قوانين الإيمان وأحكامه.

ولعل هذه الرجفة هي ما كان يتوقعه المريدون في بهو الدير.. ولكنه يقتنص النغمة الصحيحة التي بحث عنها كثيرًا.. ويتوقف عند هذه الكوة الضيقة التي نفذ إليه منها شعاع أدفأه وطمأنه.

والملمح الذي أراه جديرًا بالاهتمام في هذا العمل هو قدرته على استخدام العين في ملاحقتها البصيرة للأشياء؛ فعبر جزئية مكانية ضيقة – العين – تتعدد أبعاد المكان وتنفسح. إذ رصد مفردات الرؤية الصغيرة والكبيرة والعامة.. وصف الجسد، والقباب، والمآذن، والسفن، والمعابد، والموج، والشاطئ.. العين تلتقط الجزئيات، وتصنع الصور المتراكمة، وتلون الظلال، وتقتنص – عبر السرد – التكوينات المعمارية التي يستفيد منها الراوي السارد. عبر رؤية المؤلف المعماري المهنة. في إقامة تضاريس المكان والتاريخ في نسق تخييلي حمله طابع جمالي شديد الرهافة والتأثير معًا.

"النخيل الملكي" عنوان جميل وثري، لرواية متميزة، اتخذها الروائي محمد عبد السلام العمري مفردة مكانية ذات طابع جمالي تشي بمفردات المكان في الإسكندرية، وأضفى عليها صفة من الجمال والبهاء تشعرنا – ونحن نقرأ الرواية – أننا ندخل بهوًا تاريخيًا يتسم بالعظمة والجلال. ولعل كلمة "الملكي" توحي بنزعة كامنة إلى الزمن الجميل، هذا الزمن الذي انسحب بسكونه، وبهائه، وتفرده في المكان والعمارة والمسلك الإنساني، ليقف في مواجهة الحاضر، يتضاد مع مجال الرؤية وما آلت إليه المدينة بتكويناتها وتضاريسها وناسها.

وراحت العين النافذة تلتقط زوايا التحول والتغير الذي طال كل شيء، فاختلطت القيم وتبدلت، وسادت الترعة المادية، وانحدرت مساحة الانتماء والدفء الإنساني.

وتتميز الرواية بطاقة هائلة من التصوير اللغوي التراكمي، حتى لتبدو أنها تجربة في الأسلوب. وهناك ولع بالصورة، والتركيب المتخيل، وأساليب المجاز، وانطلاقات تعبيرية متوترة، واقتناص المفردة الدالة. والرواية – بلا شك – تنبئ عن قدرة تعبيرية قوية، وطاقة لغوية مدهشة. وصاحب ذلك كله نوع من الاطراد في الإيقاع، وسرعة التتابع، وولد ذلك كله نوعًا من الثنائيات التي شغلت الكاتب من قضايا حول الوجود، والدين، والأجناس، والأنثى، والأقليات، والأمكنة، والأخلاق.. والجنس، والتصوف.. وغير ذلك من محاور متعددة.

وتجدر الإشارة إلى أن التراكم التصويري والولع بالأسلوب، والقصدية في الكتابة. كأن ينحي من الرواية أداة العطف مثلًا. أدى إلى التباس في التلقي، والوقوع في مزالق أسلوبية حين ترد مفردات ما تشير إلى نوع من الاجتراء على اليقين، قد يعتبرها البعض لونًا من ألوان الخروج على السائد من المعتقدات؛ فهو يصف أنيسة في جمالها، وتبديها الآسر أمام العيون كأنها "الإله" لقد خشعت الأبصار، وقبضت بحسنها الباهر على الحدقات بدأ الجميع في صلاة وخشوع أمام الله الذي يرونه رأي العين".. وتلك مبالغات أسلوبية وشطحات في الخيال، فالشخصية ملتبسة، ومتنوعة، وسامية، ومتدنية في الآن نفسه. وأزعم أن ولعه باللغة،

وعشقه للصورة اللغوية الجميلة، وإمعانه في البحث عن مجازات تعطي الدلالة بعدًا عميقًا وشفافية.. هذا الذي جعله يقترب من هذه التعبيرات الجانحة..

والكاتب أراد أن يجعل من هذه الأنثى الفاتنة التي سلبت لب الجميع، نموذجًا متفردًا في الاحتواء والاستحواذ، والتسامي. وصنع لها صورة لغوية تكاد تمتنع عن التخيل.. كأنها الروح التي تحل في كل زمان، أو مكان. وكأنها الرمز الذي يمتطيه. تركيبيًا. لينتقد عبره المرئيات والمسالك.

ولقد حاول أن يفك طلاسم هذه المرأة التي يصفها بأنها "عصير الأنوثة الوردي".. وهو ما يتلاءم مع فن التراسل في الصور، إذ يعطي الأشياء صفات الأشياء الأخرى، وراح وهو يجابه الأنوثة الوردية، يبحث عن الصور ذات الطابع المادي عله يقرب هذا النموذج الحسي الفاتن المتناقض إلى القارئ، وليبرر هذا اللهاث الجنسي الذي يخترق متن الجسد ومتن الرواية معًا.

لقد جاءت "أنيسة" وسيلة من وسائل التعرية، وكانت دليله حيثما أراد، وأضفى عليها نوعًا من الغرائبية. وهي تدور به في بهو المعبد في المكان الصحراوي، تترصده، كأنه هدف لها، تفيض عليه فتنة وإغراء.. تستهدفه حتى تخلصه مما هو فيه، قيمة، ومعتقدًا، وتظل تنتظره بعد أن تخلص منها واستعاد ذاته وانفصل عن متعة الغواية الفاتنة... لكنها وهو ينفصل عنها تبتسم في ثقة القادر ويسجل الكاتب هذا لمعنى في السطر

الأخير من الرواية فيقول: "نظر إليها فوجدها متربعة في بؤرته تبتسم، تضحك بثقة متناهية".

قبسات من السيرة النبوية

قراءة في رواية محمد الصابر

-1-

الأعمال التي تناولت سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم كثيرة منذ بدأ التدوين، والعاشقون للقيم والفضائل شغفوا بالسيرة العطرة وأخذوا ينهلون من معينها جيلًا بعد جيل.. وحب رسول الله صلى الله عليه وسلم جعل الأديب يجود في لغته، واختيار مواقفه، واختبار شخوصه ومجالات السرد والتصوير والحوار، وانتخاب الحديث مما يعطي لما يكتب، على كثرة ما كتب، تميزًا في الأداء وجمال التناول.

ولا شك أن التناول العصري للسيرة النبوية يختلف، فإذا كان التكرار قديمًا سمة الأعمال، فإن المعاصرة أكسبت النصوص نمطًا جديدًا في السرد والتحليل، والتخييل والابتكار والإفادة من المنجز الروائي.. وكثرة الكتابة في هذا المجال تمثل تحديًا للكاتب، وقيدًا على حريته.. مما يؤدي إلى الإغراق في الخيال، وابتداع الشخصيات، وتأليف المواقف واستحداث الصرعات، وهو ما يضفي على العمل جمالًا وتأثيرًا. ولكن علينا أن نؤكد أن هذه الوسائل الفنية يجب ألا تمس الواقع التاريخي أو تغير من الحقائق أو تنال من الرجال المشهود لهم بالصدق والإيمان ومحبة الرسول.

وهذا يلقي على الكاتب عبئًا ثقيلًا في رصد الروايات والتحري الدقيق في روايتها، وأحداثها والاطمئنان إلى الرواية التي يراها صادقة كل الصدق؛ لأن عرض ما نحب أن نعرضه يؤدي إلى الافتئات، ذلك أن الكاتب قاض يوازن ويحكم ويقرر.

وفي مجال صياغة السيرة – صياغة فنية إبداعية – يجب ألا يقتصر التناول على البحث عن الجمال الفني بأشكاله وأنساقه فقط، لأن ذلك يعتبر تعطيلًا لجانب آخر وهو البحث عن الحقائق. ولقد أوضح القرآن الكريم الحقائق الكبرى في الحياة الدنيا والآخرة. ومن ثم يصبح العمل الفني كلًا واحدًا.. يجمع بين الجمال والحقيقة، فتتحقق بذلك المنفعة كما يتحقق المثير الجمالي..

وفي صياغة السيرة، روائيًا. يصبح محور العمل، القدوة، والمثال، والنموذج الذي تتجسد فيه قيم الإسلام.. إنه الرسول الهادي الأمين.. فما أعظمه من بطل عجزت الأبطال أن تسمو إليه.

وفي الصياغة الفنية، لا يغفل الكاتب مناطق الضعف البشري؛ لأن الضعف والقوة حالة تعتور الإنسان وهما جناحا الكاتب إلى إبداع حقيقي.

وفخري فايد، كاتب رواية "محمد الصابر" يعي تمامًا مسئوليته ويمتلك أدواته وهو مؤهل لأن ينسج هذه الحقبة التاريخية نسجًا رهيفًا جميلًا متقنًا بجمال اللغة في بساطتها، وبالسرد في آلياته المؤثرة، وأن تكون اللغة قريبة

في تكويناها من القرآن والسنة، والتراث، وأن تعكس في فهم عميق. وروايات القدماء حول حياة النبي صلى الله عليه وسلم. وهو اجتهاد يمثل تحديًا في الموقف الروائي الذي قيد الكاتب نفسه به ووضع خياله الابتكاري ضمن حدوده الحاكمة والموهبة الواعية قادرة على التعامل مع القيد بما يكسب الفكر قدرًا كبيرًا من الالتزام الموضوعي، ويفتح آفاقًا ثرية في جوانب الإبداع والتلقي. فالحرية كما يقول "بيرك" يجب أن تقيد كيما تمتلك. وهو بذلك سيتجنب مزالق وقع فيها بعض كتاب السيرة؛ فالمحافظة على النسق التليد أحد أهم دلالات هذا العمل الروائي. وعمل كهذا يقتضي قراءات متعددة، وحاكمة، في الدراسات القرآنية، وكتب التفاسير، وكتب الصحاح.

ويتساءل الكاتب في خشوع أي أسلوب سيكون أسلوبك أمام هذا الإعجاز الرباني في القرآن؟؟ ولعل الرواية أن تكون إجابة على هذا الهاجس الكتابي لدى الكاتب، فلقد استطاع أن يتأسى، ويقتدي، ويجتهد، ويسجل، ويخرج إلى الوجود القرائي – إن صح التعبير – عملًا روائيًا متميزًا فيه زخم الماضي وجسارة الحاضر.

بدأ الكاتب عمله الروائي من حدث هام يلقي بثقله على الذات والمكان وهما مفردتان أساسيتان تشكلان مع الزمان طبيعة الحدث ودلالاته – والحدث الذي أعنيه هو غزو أبرهة الحبشي لمكة المكرمة – والدلالة فيه توحي بأن المكان مكة على موعد مع متغيرات جديدة، وأن الفيل إشارة إلى رضى الله عن هذه الجماعة، وأن ثمة وليدًا، يشق بولادته

ركام الضلال والظلام معًا. والنية التي عقدها أبرهة في هدم الكعبة أثقلت نفوس القوم، فالبيت الحرام "رمز عزتهم ومصدر فخارهم وموطن آلهتهم".

والموقف مشحون والذوات البشرية تحمل آلامها. وأبرهة يتسم بالقوة والوحشية، انتهب الأموال والأقوات ودمر الديار. وعبد المطلب تملؤه الجسارة ويشمله الإيمان بأن للبيت ربًا يحميه. ويتواجهان، ويرسم الكاتب بتصويره الدال موقفًا للتضاد يشي بنمط الشخصية عبر حوار يرسم الطبائع.. نقل المترجم كلام أبرهة إلى عبد المطلب فقال:

"مولاي يسأل إن كانت لك حاجة عنده فيجيبك إليه!

قال عبد المطلب:

– قل لمولاك إن جنده قد نالوا مائتين من إبلي بالأمس فليردها لي.

تغير لون أبرهة وبدت الدهشة على وجهه الذي ازداد سوادًا حين سمع من المترجم ما قاله عبد المطلب.. سكت قليلًا ثم قال:

– كنت قد أكبرتك حين رأيتك وظننتك تتوسل إلي ألا أهدم البيت. فإذا أنت تطلب أن أرد إليك الإبل..

أجابه عبد المطلب في هدوء:

– لأنني رب الإبل. أما البيت فله رب يحميه.

وتتبدل المصائر، ويعلق بالذاكرة موقف الهاشمي الذي استدعى زمانًا نذر فيه أن يذبح ولده فداءً، وكأن الماضي المستدعى إشارة إلى النذير. وأخرجه المدد الإلهي من ماضيه حين سادت السماء سحابة من طيور الأبابيل.. وراحت الحجارة تتساقط من السماء ترمي بها الطير الأبابيل فتخترق كل ما يقف في طريقها كان الجند يفرون متخبطين في كل اتجاه، يبحثون عن ملاذ.. ولكن أين المفر من قضاء الله؟ واندحر الغزاة. واستقبلت الكعبة الطائفين والعاكفين والركع السجود، وسجل القرآن الحدث في إعجاز مبين

"وأرسل عليهم طيرًا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل فجعلهم كعصف مأكول".

وفي ظل هذا الخوف والرهبة كان عبد الله بن عبد المطلب قلقًا على زوجته آمنة بنت وهب "التي كانت تحتضن جنينها محمدًا". وما أن استراح باله واطمأن بعد هزيمة أبرهة، حتى قرر السفر إلى الشام ويسكن الحزن قلبه، وحادي القافلة يؤجج مشاعر الحنين إلى الأهل. وفي عودته تمنى لو قطع الطريق في لمحة حتى تكتحل عيناه بآمنة وبما تحتضنه "تمنى لو كان صقرًا يشق الفضاء بجناحيه: ولكنه المرض المفاجئ يجبره على التخلف عند أخواله بالمدينة.. ليموت فيها.

وانفرط قلب آمنة حزنًا حين علمت بالخبر الحزين.. وجاء مولده صلى الله عليه وسلم وسط هذا الشعور بالألم فخفف عن الأم غياب الزوج الدائم وعن الجد موت فلذة الكبد.. وراحت الطبيعة تبشر به

وضمن الكاتب نصه.. هذا المعنى، فالليل باح بسره، والنجوم تألقت كأنها الثريا والسماء تتفتح عن ضياء مبهر يبشر بمولده. وسمي الوليد محمدًا، وطاف به الجد حول الكعبة.. ونحر..

وفي سرد حميم يصور الكاتب عرض محمد على المرضعات من بني سعد، وكانت حليمة السعدية تحس بشعور موصول كالحبال يشدها إليه، والأم في حيرة من أمرها.. وأقبلت عليه ففاض الخير. وتعلق محمد بجده عبد المطلب، فلم يعد له أحد سواه بعد موت الأب وموت الأم.. وترسخ معنى اليتم في قلب الصبي حين اكتملت دائرته بموت جده.. وهكذا "أطبق اليتم على اليتيم".

وعمل محمد في كفالة عنه أبي طالب، بالرعي، وهو حرفة الأنبياء.. وكان المكان يساعده على التأمل والتدبر في الكون والملكوت والابتعاد عن مناطق السوء.. وتمضي الحياة، ويعمل بالتجارة.. ويتقدم الزمن خطوة إلى الأمام.. ويدور حوار بينه وبين عمه.

"ألا تفكر يا ابن أخي في التجارة للأثرياء حتى تصيب بعض حاجات الشباب فتتزوج".

قال محمد: ما خطر لي هذا ببال.

قال أبو طالب وقد امتلأ شفقة على ابن أخيه.

– ألا تتاجر لخديجة بنت خويلد فلو جئتها وعرضت نفسك عليها لفضلتك.

قال محمد في تعفف: يا عم لعلها أن ترسل إلي....

ويكشف الحوار عن تعفف محمد وعن حرص العم. كما يوحي بأن خيطًا رهيفًا يتخلق لتتكون أسرة طاهرة نبيلة. وتزوَّج الأمين، الزاهد، الصابر، من زهرة نساء قريش، وأحاطها بحنانه، وشملها بعطفه وأيقظ فيها مشاعر الحب والكرامة، فأقبلت عليه، مخلصة وفية تغدق عليه من فيض مشاعرها. فكانت له الأم التي حرم منها والحبيبة التي تضعه في عينيها.

ويتردد محمد على غار حراء، ويتجلى التصوير لمفردات الجبل كأنه إيذان بلحظة التلقي الكبرى "... وبدا غار حراء كفوهة تنادي من يراها أن يقدم على دخولها فتأخذه إلى عالم المجهول".

وفيه تلقى الصابر الأمين رسالة السماء. وردد قوله تعالى: "اقرأ باسم ربك الذي خلق.. خلق الإنسان من علق".

وتقف بجواره خديجة تؤازره وتبعد عنه رجفة الخوف وتؤكد له أن الله معه "فإنك لتصل الرحم وتصدق الحديث، وتحمل الكل، وتكسب المعدوم، وتقري الضيف وتعين على نوائب الحق".

ويتلقى محمد الأمر، وينضو عنه غطاءه، ويشهد أن لا إله إلا الله. وراحت خديجة تطهر منزلها من شبهات الوثنية ونطقت بالشهادة.. وصدع محمد بالأمر.. "يا أيها المدثر قم فأنذر وربك فكبر وثيابك فطهر والرجز فاهجر". وتسامعت مجالس قريش بأمر الدين الجديد وأشاع المغرضون حول الرسول صلى الله عليه وسلم إشاعات باطلة فوصفوه

بالسحر حينًا وبالجنون حينًا آخر، واعتبر البعض ما يتلقاه من أساطير الأولين، وتحمل محمد صلى الله عليه وسلم كثيرًا من الأذى، وتلقى السخرية منه ومن الدين الجديد صابرًا.. محتسبًا، وباءت محاولاتهم بالفشل الذريع..

وتعددت مواقف الجدل حول القرآن الكريم، وحول البعث والحساب وتحداهم القرآن "وإن كنتم في ريب مما نزلنا على عبدنا فأتوا بسورة من مثله".

وتجسد الحقد فطارد المشركون المسلمين وسلبوا أموالهم، وانتهبوا تجارتهم، واشتدوا في إيذاء الرسول بشتى الوسائل. حتى وصل الأمر بعقبة بن أبي معيط أن يخنق النبي لولا مواجهة أبو بكر قائلا: "أتقتلون رجلًا أن يقول ربي الله.." وكيد "أبو جهل" للرسول معروف ومتواتر. وسائل التعذيب للمسلمين بالسياط والحجارة والرمضاء والجلد من الأمور التي وقف عندها كُتَّاب السيرة كثيرًا. ومع هذا الأذى والإغراء بالمال والسلطان صمد محمد صلى الله عليه وسلم وردد في قوة المؤمن وحكمة الصابر: "والله لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر ما تركته حتى يتمه الله أو أهلك دونه".

وراح الرسول ينشر الدعوة ولا يبالي بأذى، وكان يخطب في الحجيج، ويعتلي جبل الصفا ويقول: "يا معشر قريش، أنقذوا أنفسكم من النار فإني لا أغني عنكم من الله شيئًا إني لكم نذير مبين".

واشتد ساعد الإسلام بإسلام عمر وحمزة.. ولأول مرة يترك المسلمون حياة التخفي ويخرجون للصلاة في الكعبة على مرأى من الناس.

وكان حصار قريش للنبي وأهله شديدًا وقاسيًا، امتحن فيه المسلمون في أنفسهم وأهليهم وأموالهم.. وصبروا، وحمدوا، وتأسوا بالنبي. وبعد أعوام ثلاثة انفك الحصار، وأكلت الأرضة صحيفتهم، إنه الابتلاء، وإنه الصبر الجميل.

وامتحن محمد بموت عمه أبي طالب وزوجته خديجة. وتلقى الأمر في صبر جليل، يضاف إلى صبره الحكيم في مواجهة أذى أهل الطائف له حين عرض حمايته عليهم، وحصبوه بالحجارة وشجوا رأس زيد مولى الرسول حتى بكى محمد وهو يبتهل إلى الله في خشوع طويل: "اللهم إني أشكو إليك ضعف قوتي وقلة حيلتي وهواني على الناس... يا أرحم الراحمين، أنت رب المستضعفين وأنت ربي، إلى من تكلني إلى عبد يتجهمني أم إلى عدو ملكته أمري.. أعوذ بنور وجهك الذي أشرقت له الظلمات وصلح عليه أمر الدنيا والآخرة من أن يترل بي غضبك أو يحل علي سخطك لك العتبى حتى ترضى".

وبدأ نور الإسلام يغزو القلوب، وبايعت الوفود النبي محمدًا، في بيعتي العقبة الأولى والثانية على "ألا نشرك بالله شيئًا، ولا نسرق، ولا نزني، ولا نقتل أولادنا.. الخ". واستضاف الله نبيه محمدًا في رحلة سماوية هي الإسراء والمعراج التي أثرت الآداب العربية والأجنبية، وقدمت زادًا

قصصيًا وأثرًا، لكن الرحلة أحدثت فتنة بين القوم فصدق من صدق، وكذب من كذب.

يقول المطعم بن عدي: "نحن نضرب أكباد الإبل إلى البيت المقدس مصعدًا شهرًا ومنحدرًا شهرًا. أتدعي أنت أنك أتيت في ليلة واللات والعزى لا أصدقك".

ويبادر أبو بكر فيقوله في صوت عال: أما أنا فأشهد أنه صادق.

ولقد شدد المشركون الحراسة على مداخل مكة خشية الهجرة، ومع ذلك تسلل الصحابة والمسلمون إلى طيبة دار هجرهم.. وبقي الرسول في مكة مع قلة من الذين عجزوا عن الفرار وأزمعت قريش أمرًا.. وقرروا أن يأخذوا من كل قبيلة فتى قويًا مسلحًا إذا خرج محمد من داره وثبوا عليه وضربوه ضربة رجل واحد فيتفرق دمه بين القبائل. ويمكرون ويمكر الله..

ويخرج محمد مهاجرًا مع صاحبه، وضرب الله على أبصارهم وتلا قوله تعالى: "وجعلنا من بين أيديهم سدًا ومن خلفهم سدًا فأغشيناهم فهم لا يبصرون".

وعند هذه اللحظة التاريخية التي فرقت بين عالمين متغايرين ومتواصلين معًا ينهي الكاتب المبدع فخري فايد سفره الأول حول السيرة النبوية.

سجلت الرواية في سرد فني جميل فترات التاريخ الإسلامي، وهي فترة بزوغ الدين وانتشاره وهي نفس الفترة التي ارتبط فيها هذا النزوع وهذا

النمو المطرد بحياة النبي محمد صلى الله عليه وسلم.. ولأن الحدث تاريخي في أساسه بفنه إلى هذا الأفق من القيم والأخلاق والأحداث، والشخصيات والأماكن، والهواجس، والاتصالات، واختلاط النفوس وكان الحدث التاريخي هو المحور، وهو الإطار الذي ينطلق منه لمعالجة قضية حية من قضايا الإنسان في صموده، وصبره، وتحمله لقدره، وللأمانة الملقاة على عاتقه. وكان النبي صلى الله عليه وسلم هو هذا النموذج الذي يتأسى به ويضرب من المثل كرمز لكل هذه القيم.

ولقد اتسم في هذا العمل الجميل بجاذبية العرض الذي تمثل في اللوحات الفنية التي صور فيها المكان، والطبيعة وحيرة الإنسان، وهو تصوير لا يأتي لذاته وإنما ليقدم حدثًا أو يرهص بموقف ولعل وصف الهجير في الصحراء أن يكون نموذجًا للمعنى المراد. فالحدث يتمثل في قدوم أبرهة إلى مكة لهدم الكعبة. واللوحة تصف هجير الصحراء في الزمان المصاحب والمكان – ساحة التلاقي – يقول النص "تناثرت بحيرات الماء فوق الرمال وقد اشتد لمعانها حتى لتدع العارفين بطبيعة الصحراء.. وفي هذا اللظى توقف ثعبان هائل فوق الرمال ينتفض.. الخ.

والرمز/ الثعبان الأسود يكشف عن الترقب الذي يحدثه النص لمعرفة الذات المتوحشة.. ويستتبع هذا الولع بتصور الموقف الاهتمام بعنصر بلاغي مهم هو التشبيه الذي يعكس في دلالته درجة المشابهة بين الأشياء فيساهم في تعميق المعنى وتجميل الأسلوب. وتلك مؤازرة لغوية استخدمها الكاتب في حرص، وتبدت في عمله كله. مثل "الصدق يجعل كلماته

كالسهام: وكتلك الصورة التمثيلية التي استخدم بها آليات البلاغة والمجاز.. ليصور نهاية أبرهة وتطهير المكان من جثث جنوده بعد أن اخترقتهم الحجارة المسنونة

"أما الرمال فقد عادت إلى صفرتها واستوائها بعد أن جرفت الأمواج جثث الموتى من جند أبرهة لتدفن في قاع البحر بينما استمرت السماء تبج المطر بجًا، فكأنما الصحراء تتطهر من دنس أعداء بيت الله".

كما ارتبطت الصياغة بالحالة فاستدعى الموقف النفسي أسلوبه الذي يكشف عن القلق، أو الاضطراب، أو التوتر، أو الحزن، أو مكابدة الفراق، وهي كلها مشاعر قد ترتبط بتساؤلات تحفر في أعماق الذات.

يفيض داخل آمنة بمشاعر تجاه عبد الله الذي خطبها زوجة له "فمن من بين شبابها جميعًا تم فداؤه بمائة من الإبل غير عبد الله، ومن من شباب قريش تنافست عليه بناتها.. الخ".

وجاء استبطان الذات آلية من آليات الحكي الجميل، وكثيرًا ما طفا الماضي على الحاضر ليحكم مساره وليشكل بنية الفعل، وليكشف طبائع الذوات، وتنوعت الضمائر الثلاثة: الأنا، والخطاب، والغيبة، وباح النص بقدرة واضحة على الإفادة مما تضمره هذه الضمائر وتبوح به فضلًا عن إحلال ضمير مكان آخر. وهذا التبادل في الضمائر يعطي تعميقًا للحالة وكشفًا للذات البشرية في لحظات الولوج إلى الداخل أو في لحظات المواجهة مع الذات.

يواجه عبد المطلب نفسه، ساخًا ذاته ومواجهًا إياها لحظة الأزمة مع أبرهة مستخدمًا ضمير الخطاب بديلًا عن ضمير الأنا "هذه البئر التي رأيت في منامك أنك تقوم بإعادة حفرها.. وسخروا منك واستهزأوا بك... الخ".

والشكل الفني له إرثه وتراثه، وهو متغير يرتبط بقدرة المبدع. وفي الكتابة الدينية يصبح الحرص على المضمون له الأولوية مع أن الموضوع في تراثه يتيح للكاتب الحرية في الاختيار والانتقاء والتحليل والإفادة التراثية، والعمل وهو يتوجه توجهًا إسلاميًا لا يعني خلوه من القيم الجمالية، إذ حرص الكاتب كل الحرص على هذه القيم، يفيد منها لتوصيل الفكر، ويتحدد إطلاقه كما قلت، من القرآن الكريم وكتب السيرة..

ومن ثم جاء العطاء عملًا فنيًا متميزًا، يجمع بين التراث في مادته والمعاصرة في الصياغة الأدبية.

السنيورة

جدل الآخر.. وغلبة التراث

-1-

دخلت القصة كفن نثري جديد إلى عالم الأدب في المملكي السعودية من ثقب الإبرة الضيق في الوقت الذي كان للشعر فيه السيادة والذيوع، ومع ذلك فقد استطاعت أن تزاحم الشعر وتكتب شهادة ميلادها كفن أدبي حين تنبهت إلى التعبير عن الواقع وتحولاته، ورصد المواقف الفاعلة للذات في صراعها بين الخارج والداخل، والاقتراب من الفنون الأخرى في دوائر تماسها، فتمتص منها الرحيق ثم تذيبه سائلاً عذباً، في إطار قصصي له أبنيته وأنساقه التعبيرية المتنوعة ما بين حدي القديم والحديث.

ولقد سعت القصة وهي تحفر مجراها الفني التاريخي - وسط الصد والقبول - إلى أن يكون دالاً عليها، اتساقاً مع المرجع التراثي والأخلاقي، والمكاني، فضلا عن ضغوط العرف وإلف العادة، دون أن تغفل الجانب التأثري لتواصل الثقافة الأدبية والفكر التنويري.

في البيئة العربية ككل، إشارة دالة على أن جسور الثقافة قد امتدت من مراكزها المعروفة في مصر والشام إلى الحجاز.. أولاً: عبر المطبوعات والصحف والبعثات والسفرات الخاصة، مما أحدث هذا اللقاح الفني - والذي أرفده وقواه التأثير الغربي في مجالات الفكر عامة فيما بعد على يد

جيل "الوسط" ثم "الحديث" – فناً قصصيا مميزاً لا يفرط في نكهة المكان وجمالياته المدهشة، أو غرائب العاجة، أو أسطورية التراث وتخييلاته، كما لا يتزلق إلى الذوبان في أشكال التعبير الحديثة بالرغم من تواجد اتجاهات نقدية حديثة قلبت كثيراً من مواصفات النقد التحليلي والتقليدى معاً (1) ولكن كانت مقاربة النقد الجديد – في صدمته – من الشعر مدخلاً للدراسة أقوى وأشمل من اقترابه من القصة، إذ كان تفاعل المجتمع السعودي مع الجديد الطارئ بحذر شديد، الا أن الإشعاعات الحضارية ظلت تتسرب شيئاً فشيئاً حتى غطت أرجاء البيئة في الربع الآخير من القرن الحالي، حيث حملت هذه الحضارة ألواناً من الفكر والثقافة، وصوراً من أنماط المعيشة والحياة "ما كان لأبناء الجزيرة بها من قبل معرفة وخبرة، بل نقلت إليهم فنوناً من الدراسات العلمية الحديثة، وصوراً من حياة المجتمعات المتطورة الراقية ووجوهاً من الآراء والتظريات الجديدة، جعلتهم يعتقدون أن التقدم الحق للمجتمع لا يكون إلا إذا أخذ التاس بأسبابها (2)

وإذا كان الأدباء قد أدركوا أن عليهم مسئولية إفساح المجال للنور الجديد لإحداث التطوير المطلوب وإشاعة التجديد والتنوير إلا أنهم مشوا على ((الصراط)) وهم يحاولون التوفيق بين نواتج الحضارة القادمة وقيم البلاد وظروفها المادية والتراثية والأصول العرفية في الحياة القلبية المتوارثة "وأيقن الأديب أن عليه مسئولية التقدم الاجتماعي والتطوير الحضاري، وأنه إلى جنب هذا يجب أن يتلاءم كل تجديد في المجتمع وواقع المواطنين، وظروفهم، وعقيدهم" (3)

ولقد هبت نسائم التغيير فنشب الصراع العقلي بين واقع متخلف وأمل في الجديد يتراءى في الأفق كالحلم الواعي. واحتارت الذات بين حياة ظاهرية تتميز بالرداء التراثي الخاص والبيت الذي يعج بأحدث المبتكرات الأوروبية. وكأنما لا صلة تربط "الساكن بالمسكون فيه". وتعالت صيحات الإيمان بالفرد والمناداة بالحرية وحق التعليم للجميع. وحملت الصحافة كما حمل الأدباء والمفكرون عبء التعبير عن هذه التطلعات.

ولقد واكبت القصة ذلك كله واستطاعت أن تفرز كتابها ومبدعيها في إطار من التنوع ما بين التراث والإفادة الحديثة. ولم تتخل عن المهمة الاجتماعية في المقام الأول بما تحتاجه من جهد وافر لتحريك الساكن المتراكم..

-2-

لم يغب عن القصة السعودية – وإن جاء متاخرا – ما التفتت إليه القصة العربية، وبخاصة الرواية المصرية، في جدلها مع الآخر ((الحضاري)) عبر رحلتها إلى الغرب، إذ سكبت الكثير من الأضواء الكاشفة على الذات العربية – المسلمة – في لحظات احتكاكها، وتعاملها مع الغرب، ومواقف تلقيها للفكر الحديث، وللأسلوب المادي ((الحضاري)) الذي يفارق في كثير منه ما ثبت وتكرس وقدم في الشرق العربي. وهذا الآخر الذي هو ظاهر الجدل وليس باطنه. يعطي بعداً عاماً لنمط الفكر المتقدم عموماً بالنسبة للبيئة العربية في تحولها الزمني المتلاحق. وحمل الخطاب

القصصي هذا الجدل بما اعتوره من خلل في المواجهة ومأساة في النتيجة "وتاريخ هذا الآخر الحضاري المتقدم ينبئ عن مواجهات دامية لم تكن شريفة الأهداف أو الوسائل مع الذات الحضارية الجماعية، بل أن الحاضر نفسه يشهد هذا اللون من الصراعات المصيرية المعلنة والخفية بينهما، ومن ثم تقع الذات الفردية المنتمية بجذورها إلى النمط الحضاري المتخلف، والتي تتغير بفعل النمط الحضاري الآخر – المتقدم – في مأزق مصيري، تسأل معه نفسها كيف تقبل الولاء حضارياً لمن يسعى إلى تدمير الحضارة التي تنتمي بجذورها إليها" (4)

ولقد أثمرت هذه المواجهة – على مستوى النص الروائي – عن تمزقات وشروخ في البنية العاقلة، وحفلت بتبريرات سيكولوجية واهمة، وتضمنت ثنائيات ((حسابية)) تعكس جدل الصراع الظاهري وتشي بالإذعان، وحملت الذوات أبعاداً رمزية، وطقوساً بيئية تخالف الدلالة الموضوعية ككل، وتباينت الرؤية ما بين كاتب وآخر. وتساقطت الأشخاص، أو انسحبت، أو أوصدت عليها باب الرجعة إلى الزمن الفائت، يأساً، أو إحباطاً، أو فشلاً. إن كماً هائلاً من التوحش الإنساني والاستلاب الذاتى حفلت به هذه الروايات (5) عبر سلوكيات في العنف الجنسي أو الرقة الرومانسية أو البدائل الوجدانية. وكان للمرأة ((طوطمها)) الخاص في تحولها وثباتها، وانكسارها ورمزيتها المبهمة.

ولقد ظلت الروايات تتعامل مع سطح الشكل الغربي دون القبض على المعنى الكامن وراءه، مما أفقد الذات التوازن، وأضاع على الفكر

جوهره الصحيح، وأفقد العمل متعة التأثير في الآخر الغربي، ولم يهتم بها – مثلما يحدث مع عطاء نجيب محفوظ مثلاً – أو يسعى إليها لأنها لا تمس حاجات فكرية لديه، أو تثير متعة جمالية يفتقدها، بل هي نوع من البضاعة المستوردة جاءت في ثوب رومانسي حيناً أو زاعق حيناً آخر. ومعنى ذلك أن الخلل في العلاقات الثقافية والأدبية والعجز عن التمثيل الحقيقي لوجه الآخر الغربي قد يؤدي إلى نوع من التبعية والارتهان في المجال الفكري والأدبي أكثر المجالات التصاقاً بالعقل والوجدان، ومن ثم تنمحي استقلالية القيمة وخصوصية الدلالة. من هنا يتقدم المردود التأثيري للآخر، وكذلك الإفادة منه؛ فالجانب التأثيري في مثل هذا الخطاب الروائي ((ينطلق من حقيقة أن من يتلقى عملاً أدبياً، وطنياً كان ذلك العمل أو أجنبياً، فإنه يفعل ذلك بدافع من حاجته كمتلق، لا انطلاقاً من حاجة لدى الجهة المرسلة. وهم ينطلقون في ذلك من حقيقة معروفة للجميع، ألا وهي أن عمليات التلقي الأدبي تخضع بصورة عامة لحاجات جمالية وفكرية قائمة في نفس الملتقي)) (6)

والتوسع في استخدام الآخر الحضاري وارد في القصة السعودية، لأن الآخر – عموماً – يمثل عالماً جديداً متقدماً في البناء الفكري والمادي معاً، ومما يجعله يلبي أشواق الفكر والوجدان لدى المتلقي السعودي، ويجد فيه ما يفتقده في مجتمعه، ومن ثم وجدنا ((الآخر)) ليس وقفاً في الغرب فقط، مع سيادته على الخطاب الفكري العام فيما بعد. بل تعداه إلى بيئات أكثر حضارة ورقياً من المجتمع السعودي لمجرد أنها حازت درجة ما من السبق في التعامل مع الآخر الغربي.

فعلاقة الذات في الأدب السعودي بالآخر تتنوع المجال التثقيفي والتعليمي الذي بدأ انفتاح المجتمع السعودي عليه قبل التحديث وبعده. وثمة علاقة مع مصر/ الثقافة والعلم، والتعليم. ونتج عنها مردود تأثيري واضح في صياغة كثير من الفكر التنويري وتأصيل التراث معاً، وانفتاح آفاق رحبة على عالم جديد يمثله هذا الآخر بمستوى نسبي وبما يتضمنه من تراث واحد ولغة واحدة ودين واحد، وتمايز الآخر ((العربي/ المصري)) بالسبق في اختراق حضارة الآخر/ الغربي. لكنه يمثل في نفس الوقت الآخر الحضاري للمجتمع السعودي.

و((حامد دمنهوري)) أحد هؤلاء المبرزين في رصد هذه العلاقة المتشابكة (7) وهو واحد من المبعوثين الأوائل لتلقي العلم في مصر، وكان عمله الروائي مزاوجة فنية وفكرية واجتماعية لمجتمعين أراد لهما المؤلف أن يمتزجا، ولكنه آثر أن يبقى على علاقاته الأسرية فارتبط بفتاته المكية، التي جعلها رمزاً للتراث. وفي رجعته حمل معه الجديد – بطل الرواية – في الطب والمعرفة ليحارب بهما الجهل والمرض معاً.

ولقد كانت البيئة المصرية آنذاك مختلفة حضارياً، ومن ثم جاء التعامل مع الآخر/ الحضارة المصرية تعاملاً اهتزت فيه ثوابت العرف ونمط الحياة. وكانت المرأة في مصر، شأنها شأن مثيلاتها في الغرب قد حازت قدراً كبيراً من الاهتمام، مع الفرق في نمط السلوك والحرص على القيم. إلا أن القدر المشترك بين البيئتين خفف من درجة الصراع وحدد منسوب البوح الوجداني.

قبل ذلك كان ثمة علاقة متبادلة وأصيلة بين مجتمع مكة ومجتمع الهند وباكستان، وكانت الهجرات إلى مكة والاستقرار فيها أمراً متواتراً، بل ساهمت الأسر الهندية الوافدة في نشر التعليم عن طريق الكتاتيب والمدارس الأهلية، وكانت بنيات المجتمع المكي في طور التشكيل الثقافي. وجاءت رواية ((البعث)) (**8**) لمحمد علي مغربي واشية بهذه العلاقة وراصدة للتاثير والتحول، وكاشفة للبدايات التعليمية في الحجاز، إذ كان له ((من المميزات ما ساعد على نشأة الصحافة فيه قبل غيره من المناطق الأخرى)) (**9**). ومن ثم تحركت عوامل التنوير وأشاعت كثيراً من قضايا الثقافة والأدب. ولقد حرص بطل ((البعث)) على أن ينقل الآخر/ الهند ثم مصر/ صناعة تدعم حركة مجتمع الحجاز في تطوره ومواجهة للآخر/ الوافد أيضاً. وفي انطلاقة المجتمع السعودي الحديث، انفتح المجتمع على الآخر/ الغربي انفتاحاً واسعاً. فتطورت الحياة تطوراً فاق حد الخيال، ولاح التطور واضحاً في ميادين العمران والفكر معاً .. وكان لابد للأدب أن يعكس هذه العلاقة الجدلية الجديدة في حوار الذات العربية المغلقة مع الآخر الغربي المتفتح؛ فجاءت رواية ((السنيورة)) لتقوم بهذا الدور.

_3_

تقف رواية ((السنيورة)) (**10**) للدكتور عصام خوقير كعلامة مميزة في حقل الرواية السعودية. وتميز الرواية حاصل من كونها انعكاساً للمتغيرات التي طرأت على البنية الثقافية والحضارية في المجتمع، وأن

كاتبها جمع بين ثقافات مختلفة، مزجها في داخله واستوعب توجهاتها، وأدرك خصائص الفن الروائي الذي يمارسه دون أن تشده الاتجاهات الحديثة من جذوره اللغوية والتراثية.

والتطور الاجتماعي والحضاري اقتضى أن يفرز كتابه الذين قاموا بعبء التعبير عن التطلعات الجديدة، وكشف الأنماط الفكرية والسلوكية المتدفقة عبر حركة النمو الفاعلة والدفاع عن الثوابت التي هبت عليها عواصف تحاول اقتلاعها أو طمسها أو التقليل من فاعليتها؛ مما يعني أن الهم الاجتماعي لا يزال مخيماً على العمل الإبداعي، وأن الكاتب لم يتخل عن هذا التوجه – – بصورة أو بأخرى – وأما الجديد فهو القرب من العمل الفني بخصائصه المميزة بالرغم من الوقوع في المباشرة أو الوعظ، أو الخطابية التي حكمت الأعمال السابقة.

والموضوع الروائى – في مواجهة التغير – قد تعددت أنماطه، وتنوعت فكان منه ما هو رومانسي الطابع، حيث تحتشد الطاقات اللغوية بألفاظها وصورها الخيالية المحملة بالخواطر النفسية، وجنوح الخيال.

ورواية "السنيورة" تنتمي الى قصص الوجدان، حيث تقبض على الحركة النفسية وتغوص في داخل الذات، وتتغلغل إلى أدق المشاعر بحساسية لغوية شاعرة، مستخدمة في ذلك السرد والمونولوج وحديث النفس والوصف الخارجي. والكاتب وهو يصوغ صياغته اللغوية الجميلة – ذات النكهة التراثية – يؤكد في المعنى العميق لروايته على الانتماء إلى الدين وإلى الوطن وتكريس القيم الدينية والاجتماعية المرتبطة بجذور

الأمة وتاريخها الطويل. إنه واحد من الذين يقفون مع المجتمع، وليس من الذين يتمردون عليه، وهو ملحظ فكري مهم.. ذلك أن الانفتاح الفكري والحضاري على الآخر الغربي وذيوع وسائل الاتصال الحديثة وشيوع التعليم بكل تخصصاته، ومواجهة الصدمة الحضارية الآتية من الغرب، والوقوف على نتاج الفكر الغربي في مجالاته المتنوعة، قد أدى إلى نشوب صراع رهيب بين واقع له تقاليده الضاربة في الأعماق وبين طموحات خاصة – أفرزها التغير – تتراءى كحلم وردي يجذب القلب ويشغل العقل، ولقد أحدث ذلك انحيازاً نحو الواقع، أو تمرداً عليه تجاه الغرب، تأثراً بنتاجه الفكري.

ورواية "السنيورة" تحمل هذا الانحياز إلى التراث، وتؤكد على تزاوج الحضارات واختلاط الثقافات وتلاقح العناصر. واستقطار ذلك كله في إقامة بناء يفيد من نتاج الفكر دون أن يلغي أو يطمس زخم الواقع الثر بمكوناته العتيقة..

فنحن نواجه بمحاور في الرواية، وهى محاور ثنائية يصنعها الكاتب صنعاً كأنما هي المعادل للمحور الفكري العام الذي يقف وراء عمله؛ فثمة محور كبير يمثل العرب/ أوروبا، ومحور خاص يمثل السعودية/ إيطاليا، وأخيراً المحور الذي تتكرس فيه خصائص المحورين السابقين الشيخ/ ماريانا.. والفتى"الشيخ" رمز عام مبهر وفعَّال لواقعه وعروبته ودينه. إنه السياق التراثي الذي يتدفق في نهر الرواية فيزيح العوائق ويقتلع الأعشاب، ويرمي بالزبد على الشاطئ الأملس.. إنه القوة الفاعلة

المسيطرة والغازية – إن صح التعبير – على حين تقف "ماريانا" تتلقى وتندهش ثم تتفاعل وتتكيف مع المجتمع الذي يمثله الشيخ، فثمة عطاء فاعل وتلق مدروس، وكأنه محور تصحيحي يعيد للتاريخ نهجه القديم، وللروايات التي تعاملت مع الآخر الغربي توازنها.

و"الشيخ" لقب عرف به البطل، يعيش في ميلانو ويدرس الموسيقى، ويحرص على إحياء المواسم الروحية. ويرى أن الفن الموسيقي "أقدم وسائل التعبير الحسي عند البشر" (11)

ولقد جمع بين قيمتين كبيرتين: الحس الديني والنغم الموسيقي، وكلاهما يخاطبان الوجدان فالفن والدين صنوان يتعاملان مع عميق المشاعر، من حيث التطهير والتعديل والإنماء.. إنه أنموذج للشرقي المتمسك بتقاليده، والحريص على ممارستها في كل مكان يذهب إليه هو نموذج لتفتح العقل واكتساب أدق الفنون الغربية جمالاً وتنوعاً وهو الموسيقى.. ومن ثم يصبح للصراع مجاله الذي يحرك الحدث وينشئ المواقف ويخلط بينها.

و"ماريانا" – ابنة الحضارة الغربية – لا تخفي مشاعرها، ولا تبطنها، بل هي واضحة الانفعال، صريحة التعبير، تتحرك في طفولية محببة.

وهى الأخرى "تدرس الموسيقى وفن الأداء الغنائى"(12) لتتأهل للعمل في الأوبرا.. ولقد جمعهما مهرجان أقيم في روما تحت عنوان "الموسيقى والشعوب" ومنذ اللحظة هذه، والوجدان يغزل خيوطه بدقة، وبرهافة، وبحذر شديد..

ويحرص الكاتب على إبراز صورة ماريانا في مرحها الطفولي وتلقائيتها المحببة، وذلك حين أشار الأستاذ كمثير انفعالي، وذلك حين ألقى بسؤال عن خطط الشيخ بعد أن نال إجازته العلمية "وهل عمل حساباً لماريانا في خططه؟" واندهشت ماريانا لما سمعت. ويصور الكاتب ماريانا في ألق طفولي عذب "كانت قد أطلقت شهقة تعبيراً عن المفاجأة والدهشة، وصرخت وهي تحرك سبابتها بالنفي: صدقني يا شيخ: أقسم أني لم أحدثه بشئ.. ولعل الصورة المادية المنفعلة تشي بطفولة منطلقة.. واستطاعت الكلمات المصاحبة أن تعكس ذلك؛ فالشهقة.. حركة انفعالية عفية والصراخ فعل طفولي في موقف متأزم، واستخدام السبابة عامل مساعد لنقل الانفعال..

هذه التلقائية التي يحرص الكاتب على ترسيخها في عمله، هي المفتتح لشخصية ماريانا، وهي المدخل الذي سينسرب منه في رهافة "التحول" الذي سيحتويها في النهاية.

وثمة استجابة انفعالية احتوت الشيخ، وهو الحريص على قيمه حين استقبل هذا المثير في جيشان عاطفي، وشعر بحنان نادر يشع من حديثها، فيقبل بحلها وتقبل عليه في رهافة شعور مجلل بعواطف نبيلة تهدف – عند الشيخ – إلى بناء الأسر قصداً لا مرية فيه.

وتقف الديانة عائقاً يعترض نهر العاطفة الفياض "ولكنك كاثولوكية.. فما هو موقف عائلتك!".. ويصبح الأمر معلقاً في انتظار رأي العائلة.. وإن أعلنت موافقتها عبر هذا الوصف السردي "وشدت ماريانا قبضتها

على يدي كأنما تخشى الإفلات"(13) وانتظار رأى العائلة أصاب الشيخ بقلق وإرهاق وانفعال حسي شديد، فهو قابع بجوار التليفون الذي سيصبح رنينه مدخله إلى قلب ماريانا. وهنا يميل الكاتب إلى السخرية المحببة، فهو يرى أن التكنوغراميا. وهو يقصد التليفون الذي يقرب بين المحبين "قد تحل محل التمائم والأحجبة وأعمال السحر والشعوذة التي كان يمارسها البعض لإعادة الزوج الغارق أو الحبيب المهاجر".. وهي إشارة إلى الفارق في السلوك بين بيئتين مختلفتين في النظرة إلى الأشياء وإلى ما تستدعيه العبارة من معان ودلالات.

وفى فترة الانتظار تتداعى الذكريات، "واستسلمت للزمن ووجدتني انتقل القهقرى معه إلى مرابع الصبا بمكة المكرمة.. أستعرض مآرب قضاها الشباب هنالك". وهذا الاستدعاء مقصود؛ فهو تكريس للجانب التراثي البيئي في مواجهة حضارة جديدة مغايرة.. والكاتب حريص على إيضاح ذلك كلما أسعفته مواقف الرواية. ولعل الإفادة النصية التي وردت في عباراته الطويلة "قضاها الشباب هنالك.." تعبر عن الانتماء إلى الوطن.. وهو انتماء موصول، وقيمة ثابتة في التراث الشعري.. عبر عنها ابن الرومى في وطنياته وأفاد منها الكاتب بالمزج في تلقائية تعبيرية مقصودة، فالأمر ليس تضميناً فنياً بقدر ما هو تكريس لفكرة الوطن (14)..

ويتكشف الصراع المشتجر في الذات لحظة الانتظار.. صراع يقف على حافته تراث طويل مع امرأة.. ويصبح رنين التليفون انتصاراً للبذرة التي لبدت في الأعماق.

"ماريانا.. قلتها في صوت كأنه أستقى روافده من أعماق نفسي وروحي ومن جماع التراث الذي يمنع من تحقيق الحب"(**15**).. والذي يقف عائقاً أمام تواصل الحب من وجهة نظر "ماريانا".. التي تربت على أن الحب عنوان مفتوح للمشاعر فلقد كانت تنتظر منه أن يعبر عن حبه بقلبه، أو لمسة خفيفة، بل لقد حاولت هي نفسها أن تقتنص منه ذلك، ولكنه أبى، وداخله يغلي؛ فالدين يمنع ذلك واحترام المرأة يعجز الفعل.

إن هذا الحس الأخلاقي وشى بالتناقض بين المواقف، وإن بدا متنامياً مع السياق الفكري العام. فالفعل الذي يمارسه الشيخ مدان دينياً، وتحول النص الأدبي عن سياقه الفني إلى خطابية وتقرير يشرح فيها موقف الدين من الحب.. وهو تزيد ملحوظ وربما يخفف ذلك حرص البطل على إقناع ماريانا بوجهة نظره.. "إن ربي خلق الحب وجعله وسيلة ولم يجعله الهدف" ثم طال الموقف ومال إلى المباشرة "الحب خاصية من خصوصيات البشر، ولذلك يجب أن يحتفظ بالطهر".. وهذا التداخل المستمر بين الدين/ الحب.. أوقفه في مشاعر متناقضة عبرت عنها ألفاظ وفضحت داخله الحقيقي.

-4-

ولقد شغلت المرأة في حضارة الآخر فكر ووجدان العربي، على حين كانت في بلاد الشرق لا تزال واقعة تحت ظلم الرجل وجبروت العادة. ولقد كان موضوع المرأة في الفكر الاجتماعي السعودي حافلاً بالصراع بين تيارين الأول يصارع من أجل تكريس القمع، والثاني يجاهد من أجل الإفلات بها من هذا القبو القامع. فلقد عاشت المرأة في الجزيرة العربية واقعاً محكوماً بالأعراف الثقيلة "فهي لا تتمتع بحريتها الكاملة في تحديد مستقبلها فلا يحق لها أن تختار زوجها، وفي أغلب الأحيان تجد نفسها مضطرة إلى الخضوع إلى إرادة أهلها"(16)

ولقد أطلق الأدباء أقلامهم بكل قوة أملاً في زحزحتها عن مركزها الذي تحجرت فيه، حتى نالت حقها أخيراً بعد ضروب من المصارعات شديدة. وإن لم يصل الأمر إلى حد المناداة بالسفور وخلع الحجاب والاختلاط التعليمي. ولأن الآخر زاحم العربي في بيئته بحكم الحاجة إلى التثقيف والتعليم؛ فلقد تغيرت نظرة الأدباء إلى المرأة الأجنبية العاملة من حيث الاحترام الواجب، والإيمان بالعمل المنوطة به.

وهذا الشيخ – بطل الرواية – دراس الموسيقى، متمسك بتقاليده، مؤمن باحترام المراة، وبصيانة كيانها، وهو متفتح العقل، اكتسب أدق الفنون جمالاً ورهافة وهو الموسيقى، فأثرت وجدانه وأشاعت الرضى في قلبه، وهو إذ يخرج من معاملة المرأة/ القيد، يدرك – في الغرب – أنه يتعامل مع المرأة الحرة، التي أصبحت نموذجاً لحضارة الآخر في معطياته

الفكرية والسلوكية معاً. ومن ثم فقد أدرك أنه يتعامل مع نمط جديد، مع الآخر/ الضد – وإن صح التعبير – ومع ذلك فقد كانت قيمه المتجذرة ترفض الفعل المباح مهما أضفى عليه الآخر مشروعيته.

وإذا كانت الديانة عائقاً عن التواصل، فإن رأي الأهل في مثل هذه المواقف المتباينة حاكم في التصرف، ومحدد للنهاية في أغلب الأحيان، ومن ثم حين جاءته الموافقة لزيارة والدها في جبال الألب، احتشد لهذه الزيارة، وقدم نفسه التقديم الواجب، ولكنه لم يقو على كتمان حبه.

يبوح البطل بشعوره حين كانت ماريانا تعزف لحناً شجياً (وكنت آنذاك أمارس معها الحب بعيني وشعوري"، وهو تعبير جانح، ولكنه يعكس داخل الذات، ويوضح التناقض بين القول والحس الشعوري. واستقبلت "ماريانا" الرسالة " فعربد الشعور بالرضى في كل كيانها" وانتقى الكاتب فعلاً شعرياً تراثياً ليصور المعنى المرئي ويدل على الحس المشبوب.

وبتنا بحال لو تراق زجاجة من الراح فيما بيننا لم تسرب

وانتقاء الكاتب لبعض النصوص الشعرية التي يستدعيها، قد يكون حلية في بناء النص يذكرنا بالاستشهاد بالمأثور الشعري في مقالة نثرية، تدعيماً للفكرة وتوشيحاً للأسلوب، وقد يصبح النص المستدعى محايداً جامداً، واقفاً على حافة النص دون أن يدلف إليه فلا يضيف دلالات جديدة، أو أبعاداً أخرى وقد "يرمي الكاتب من خلالها إلى تجسيد المشهد

الروائي، أو تصوير الانفعالات للشخصية التي يعجز النثر عن التعبير عنها فيجعل الأشعار ترى العوالم الداخلية للشخصية" (17).

ولعل البيت الشعري السابق مصداق على ذلك، فهو زينة أسلوبية، واستدعاء لموقف بديل يتماثل مع الموقف المشهود، وتعبير مختزل عن سرد روائي يمكن أن يطول ويتمدد.

ويصدر عن الفتى/ الشيخ/ الموسيقي، تصرف يكشف داخله المتنامي ويتسامى به في عيون الأهل ويدهش به – بما يشبه الصدمة – عقولاً لها مرجعيتها الحضارية الخاصة؛ فلقد انفرد في نومه بغرفة خاصة. وكان التصرف متلائماً مع فكر وقيم الفتى/ الشيخ. ولقد ترك ذلك انطباعاً أخلاقياً مدهشاً لدى الأب، فالمجتمعات الأوروبية لم تتعود في مثل هذه المواقف على أن ينفصل الفتى والفتاة لحظات النوم والإفاقة أيضاً! ويندهش الأب ويحتويه الإعجاب وهو يرى هذا النموذج المغاير الذي يتعامل مع حضارة الآخر بهذا السلوك المميز والمتسامي. نموذج يغاير نمط العربي في النص الروائي العربي في تهالكه على الجنس وتدنيه مع المرأة إلى حد الإذلال.

يقول الأب في إعجاب: "هل لايزال يعيش في هذا الوجود المادي بشر بهذا القدر من الخضوع للسمو الروحي... إننا في هذه البلاد وفي أوروبا كلها نعيش حالة تعفن عقائدي.. اذهبي وتزوجي من هذا الرجل.. إنه عملة نادرة" بل إن "هذه العقيدة اعتبرها جوهرية لمستقبل البشرية"(18)

وهكذا يستحوذ الفتى/ الشيخ على رضى الأب وموافقته معاً، لقد بارك الزواج مع علمه باختلاف الديانة لشعور خاص به يشعر بافتقاده، وبطمأنينة قلبية على ابنته، وهي تعيش مع مثل هذا الرجل.

ولقد نجح الكاتب في أن يرسم صورة واضحة للدين عبر سلوكيات الشيخ انتزع بها تأثر الآخرين به، وفوزه "بماريانا" زوجة له، بعدما فاز بعلمه التخصصي المميز.

وسيظل للجوانب الروحية تأثيرها الخاص في صياغة الشخصية وصون كيانها عن التمزق أمام الجوانب المادية اللافتة للنظر، وأمام الانفلات الجنسي العام، إذ أن القاسم المشترك في الجانب المادي أمر متدارك، ومتواجد وإن تباين في الجودة. أما القيمة الروحية فهي الدلالة والعمق معاً.

"فالجوانب المادية من الحضارة بضاعة مشتركة، لا يختلف فيها قوم عن قوم، إلا من حيث درجة إتقانها، فلا تميز بينها إلا "ماركة مسجلة" أما الجوانب الروحية من الحضارة فقد تتأثر بمؤثرات خارجية، ولكنها لا تغير ولا تستبدل، لأنها لا تتعلق بوسائل الحياة بل بغاياتها ومثلها وتلك التي نسيجها القيم، والقيم هي المعنى الذي يجده الإنسان لحياته، هي جوهر وجوده، فإذا تخلى عنها تخلى عن وجوده. ومع ذلك فإن الوسائل لا يمكن أن تنفصل عن الغايات، بل يجب أن يكون بينها ذلك الانسجام الذي يتحقق معه تكامل الشخصية في الفرد، وتكامل الحضارة في الجماعة"(**19**)

وإذا كانت المواجهة مع الآخر الغربي تعني بمعنى ما مواجهة مع الذات الحضارية (بحيث أننا إذا أردنا أن نحصل ما عنده، كان علينا أن نتوافق معه، ويكون هذا التوافق عن طريق عمليات إحلال وتبديل وإزاحة مستمرة، تنتها إلى التفسير في محاولة لاستيعاب الآخر الحضاري)(20)

فإن الملاحظ على الأدب السعودي هو حرصه على الإفادة الحضارية مع الدفاع عن الشخصية القومية بما تحمله من مقومات تراثية وتاريخية ودينية، مع نمو في الفكر الحضاري وترقي في مدارج التطور العقلاني، بحيث تكتسب الذات الفعالية في مجال التنوير بعد العودة إلى الوطن. لقد استطاع بطل "السنيورة" أن يحافظ على نقائه التراثي، وعاد – فيما بعد – مسلحاً بمزيد من الجمال الفني في أروع ميادينه وهو الموسيقى، في مجتمع كانت الموسيقى فيه – إلى عهد قريب – متهمة ومجرمة.

ولقد جاءت الشخصية على عكس ما لمسناه في النماذج الروائية الأخرى: "أديب"، "عصفور من الشرق"، "موسم الهجرة إلى الشمال".. الخ. فلقد ذابوا في حضارة الغرب وأسلموا أنفسهم لها، "فاقدين للروح النقدية المبنية على أساس استيعابهم لقدرات شعبهم وإمكاناته، بما يتيح لهم أن ينفذوا إلى جوهر حضارتهم الأصلية.. وجوهر الحضارة الغربية معاً"(21)

لقد حدث الحوار الإيجابي– في السنيورة – مع حضارة الغرب مع أن النموذج السابق لا يزال قائماً (22) في الأدب المصري.

-5-

والكاتب يغزل بنمنمة فكرية وفنية نسيجه من أجل أن يعطي ترسيخاً للقيم الدينية في وجدان ماريانا، حرصاً منه على تحويل الشخصية إلى الاتجاه الذي يتمناه، والذي به يحقق تزكية من والده لهذا الارتباط الشرعي من "كتابية" وهو الأمر الذي أدانه الأب – في البداية – بحسم مستدلاً بالآية القرأنية "ولأمة مؤمنة خير من مشركة ولو أعجبتكم"

ويختار الكاتب الأماكن اختياراً جيداً يتلاءم مع الفكرة التي يطرحها، رابطاً بين منظومات تاريخية تعطيه في النهاية قدراً من التأثير المطلوب. فالشيخ وماريانا.. وقد تزوجا – انطلقا إلى أسبانيا في رحلة زواجية جميلة.. وهنا يتبدى المكان حاملاً ذكريات أمة مجيدة زرعت بورها في التربة الأوروبية/ الأندلسية.. ومضى يروي لها العظمة الراشحة بمأساة جليلة "وقضيت الليل كله أروي لها العلاقة التاريخية والمأساة العاطفية التي حدثت للعرب في الأندلس" ويشبع الكاتب تساؤلات ماريانا حول السبب وراء هذه المأساة وهل ورد في "الكتاب" ما يوحي بذلك!! ويوضح الكاتب على لسان "الشيخ" الأمر كله بأن الآية القرآنية قد حكمت الأمر وحددته "ولا تنازعوا فتفشلوا وتذهب ريحكم".. وتتألق صورة العرب في ذهن ماريانا، وتدنو شيئاً فشيئاً من الكتاب/ القرآن الكريم.. وتتأثر بمقولات الشيخ، وتنبهر به شيئاً فشيئاً.

وتنامياً مع فكر ومنطق العمل، يستغل الكاتب الزيارة التي قام بها وزوجته إلى مصر لإبراز بعض معالم التراث، وتصحيح بعض المقولات

التاريخية لإحداث مزيد من الإبهار والتأثير. ولا شك أن كل هذه المواقف التي يقوم الكاتب بتخليفها من أجل توضيح الفكرة.. قد أوقعته في مباشرة وخطابية وميل إلى التحليل والشرح..

فهو يتتبع المرشد السياحي الذي قام بالشرح والتعليق أمام الأماكن الأثرية التي يرى فيها خلوداً للإنسان الصانع.. يتابعه معترضاً ومصححاً فيقول: "إن الخلود للإله الواحد الفرد الذي يرث الأرض ومن عليها فهو الخالد.. أما الإنسان فهو يزرع الفناء ويحصده الموت"

ويتزلق حول جزيئات فرعية قد لا تعطي لجسم القصة أبعاداً.. ولكنها تقوم بتصحيح الثوابت، واعتبار القرآن المرجع المعرفي والديني الصحيح.. والذي يجب أن نستطلع التاريخ الديني الحق مما جاء فيه.. وهو أمر أريد به المزيد من الإبهار والتأثير على "ماريانا".. ومن ثم جاء الحديث عن فرعون.. أثناء رؤية المومياء القديمة، ليعطي له الحجم الطبيعي ويزيح عن ذاته صفة الألوهية، ويؤكد على النهاية المأساوية التي تحمل العبرة والعظة. قال تعالى: "فاليوم ننجيك بيدنك لتكون لمن خلفك أية".. وظل الشيخ يرصد الانفعال، ويترصد المواقف حتى يتزلق إلى قلب ماريانا.. فيزرع فيه بذرة الإيمان الحق.. وهو يطوف بها فى أماكن الشرق ذات النكهة المتميزة، والزخم المترع بتراث فريد، لعله يستطيع. دون تدخل منه أن يعدل اتجاهها في مساره الصحيح."كل ذلك أشبع لدى "ماريانا" كثيراً من الشوق لحياة الشرق، ومقدمة جيدة للتكيف مع حياتها الجديدة"(23)

تلك الحياة التي ستعيشها في السعودية، وفي جدة بالذات، واستطاعت "ماريانا" بصدمة التراث وجماله، ويقيم الكتاب ومعانيه الشامخة، وبالألفة التي شعرت بها من الأهل والجيرة، استطاعت أن تتكيف؛ فعاشت الحياة كما يعشها أهلها، ولبست ما يلبسون، ثم أنجبت ولداً أسمته حمزة تيمناً بعم الرسول.. ولم يبق إلا أن تعلن إسلامها في قناعة داخلية ثم تسمت باسم الشيماء..

وتحولت شخصية ماريانا تحولاً هائلاً جاء عبر نمنمات صاغها الكاتب في اقتدار، وامتزاج هذا التحول بتحول آخر في شخصية الأب الذي رفض أن يعيش معها وهي على دينها، ولكنه فرح بها حين أمن بقول الأب في اعتزاز "إنها يا بني مؤمنة عن عقيدة وبعد تجربة.. ما نحن فالله لنا"، وهي عبارة تحمل مقارنة بين التجربة وخوضها والوقوف عند حدود التلقي المتوارث.

إن الرواية ذات طابع خاص من حيث المعنى، فهي ترصد الاندماج بين فكرين وبين نموذجين يختلفان في الدين والنشأة والبيئة.. وتعلي الرواية من الثوابت التراثية الحقيقة التي تكشف عن جذورنا، وتقف في انحياز كامل مع هذه الثوابت..

وتلاءمت النسب الجمالية في الرواية مع هذا المحور، فالوصف أحد هذه النسب الجمالية التي أغرم بها الكاتب، وصف المكان، والوجدان، والتحولات، حتى كأنك تعيش اللحظة، أو تقبض على المكان وتتحسسه بيديك..

يصف المشربيات في طراز الأبنية القديمة بجدة فيقول: "لوحة فنية تصور رجع الماضي أو كأنها اتباع موسيقي لخطوات الزمان"، ويصف الأبنية في صورة حميمة تعكس تآلف العلاقة والود الشامل للجيرة "وقد تلاصقت البيوت متلاحمة حتى لكأنها تجسيد للتلاحم الاجتماعي "فالطراز البنائي يحمل زخم الماضي وعراقته.. والسرير ذو قوائم حديدية مشرعة، والناموسية قد أسدلت ستائرها البيضاء.. تخفي في رهافة ما خلفها عن العيون، وزير المياه ذو القوائم ثلاثة يغري بالشرب، وليس ثمة من جديد في المكان إلا الثلاجة لحفظ الطعام فقط.. إنه مكان مقصود إحداثه. ولقد قام المكان بدوره التأثيري على "ماريانا" يتضح ذلك من صيحة الدهشة التي أطلقتها وهي تعيش هذا الزخم كله "إنني أعيش في أعماق الزمن.." (**24**)

والعنصر الجمالي البارز في الرواية هو اللغة، وإذا ما استخدمت بكفاءة جعلت الماضي واقعاً معيشاً، وامتدت بالحاضر إلى مستقبل مشحون بالتوقعات كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة في جدة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن. (**25**)

واللغة تصويرية حافلة بضروب الخيال والمجاز والتراسل. يعبر الكاتب عن الحب فيصوره شيئاً محسوساً فيقول: "شعرت كأن تكونات حسية وعاطفية عارمة أخذت تتخلق داخل نفسي.. شيئاً يتحرك ويتجول داخل

جسمي وينساب مع مسارات الدم.. ثم أكاد أتنسم رائحة شئ له لون ورائحة وأبعاد.."

والأسلوب رومانسي يتخذ من اللغة إطاراً للعواطف والمشاعر ويجنح إلى البلاغة التراثية. يصف صوت والده الغاضب عبر التليفون: "جاء صوته هادراً كهزيم العاصفة".. ويستمر في نبرة عالية من الغلو والمبالغة استدعاها الولع البلاغي.. فلأن أحمل جبال الألب بثلوجها فوق ظهري أهون عليّ من مواجهة ثورة أبي... وهي ثورته الأولى الرافضة للزواج.

وهو كثير في الرواية، مما يؤكد هذا الملمح اللغوي التصويري الجميل. وحين تحول الحوار في الفصل الأخير إلى اللغة العامية ذات الخصوصية البيئية في مفردات التعامل اليومي. أحسسنا بالتفاوت الهائل بين جمالية الفصحى وإمكانياتها الدلالية الوافرة تهافت العامية. هنا تفقد اللغة/ الأداة رؤاها وجمالها الذي حرص عليه الكاتب منذ الصفحة الأولى في الراوية.. صحيح أن الشخصيات تحمل نمطاً بيئياً خاصاً.. ولكن اللغة لا تضيف جديداً إذا انحدرت إلى اللهجة اليومية – بل تساهم في إبراز التناقض بين الجمال والقبح – ولنأخذ نموذجاً "فين أنت يا وليد، الدنيا مقلوبة هنا تدور عليك ما بنلقالك مكان. أصبروا الحين ازهم عمك مراد." وهذا يفقد اللغة دلالة التواصل العام.

والانعطاف إلى التراث يضيف أبعاداً عميقة للتجربة، فضلا عن أن التشكيل اللغوي والفني يستمد من الموروث صوراً متجددة تضفي على الماضي رؤية معاصرة.

ولكن استدعاء التراث دون أن يكون هناك ضرورة يصبح عبئاً على العمل، ويتحول الاستخدام إلى توازن بين القديم والجديد فى حيادية باردة.

يستدعي الكاتب، "قيس بن الملوح" في مجال العاطفة وتصوير حالة الهوى التي سيطرت على كل من الشيخ وماريانا، وكأنما التعبير عن الحب موروث تبلد لا يتغير في الزمان أو المكان..

فيخفق قلبانا خفوقاً كأنما   مع القلب قلب في الجوانح ثانى

والمحصول الشعري وافر لدى الشاعر يسعفه في التضمين المعنوي المراد ولكنه يظل موازياً للموقف القصصي دون أن يندمج في البنية النصية.

والتراث اللغوي الديني امتزج مع النص القصصى امتزاجاً قوياً يؤكد اتجاه الكاتب.. ويصبح الانحياز إلى التراث ليس مقصوراً على الفكر فقط بل يتعداه إلى اللغة أداة التعبير والتوصيل أيضاً.

ولعلنا نستطيع أن ندرك المرجع الديني في التكوينات اللغوية التالية.. وهي نموذج لهذا الاتجاه.

"وتركنا حمايتي عند متاعنا".. وفي مجال المقارنة بين الأشياء بقول "أما الاعتبارات المادية فتتوازى بالحجاب" وحين تندهش ماريانا من سلوك الشيخ الروحي يعلق قائلاً: "ولعله ساء"ماريانا" مالم تحط به خبراً"..

ثم وهو يرنو إلى جمال الفجر في زيارته للقاهرة الفاطمية فيقول: "كان منظراً آية من آيات الله. فلق الصبح فوق عاصمة من أعرق عواصم الوجود وسبحان الله فالق الإصباح.."

وهكذا تتشح اللغة بمسحة تراثية تعطيها دلالات عميقة ومتواصلة.

وهذا الولع اللغوي التشكيلي جعله يلجأ إلى الجمل الاعتراضية بكثرة كنوع من التوازن، أو إقامة نوع من الحياد السردي في مواقف قصصية ما.. أو لإضافة معنى مقصود يضفي جمالاً أو انفعالاً يكشف الحالة النفسية.. يقول وهو ينتظر المكالمة التليفونية من مارينا: "وكنت أتحسس الجهاز، وأكاد لصمته، أظنه قد أصابة خلل".

ويقول عن والده "وربما كان لب بعض النصائح في ثياب أوامر مطلقة كعادته – منذ نشأنا – في تربية صغاره وإدارة بيته"، ويصور لحظة المكالمة فيقول "فاستطردت – في سماعة الهاتف – ولكنك تعلمين – كما قلت لك – إنها مكالمة من أمي بالحجاز".. وللغة جمالها التصويري الذي يقترب من روح الشعر والذي يذكرنا بقول الأستاذ يحيى حقي:"إنني أشترط أن يكون في كل قصة "نفس شعري" ولننظر إلى هذه العبارات الواشية بشاعرية رومانسية وبدفء ينضج من حروفها ولنتأكد من سيطرة أدوات التشبيه التي تقرب المحسوس وتصوره في صورة معنوية دافئة."وجاءني صوتها من خلفي هادئاً كأنه الدعة، والسكينة، عذباً كأنه الرحيق، دافئاً كأنه قلب أم". وهو كثير في الرواية.

ولا يفوتنا أن نذكر أن الرواية يتسيد فيها ضمير المتكلم فهو متسام، ومفارق، ومزاحم، ومتغلغل وراصد.. إنه ضمير يهيمن على المواقف، وتخرج الأحداث من بؤرته الخاصة، مما أعطى للرواية تنوعا في مساحة التجربة، وشمل المعنى كله بالصدق، والأداء بالحساسية. فأدى ذلك إلى التوسع في الذاتية والموضوعية معاً، ذلك أن الرواية "إذا كانت قد وسعت مضمونها الذاتي فإنها زادت من اهتمامها الموضوعي، وجالت في العقل بطريقة متقنة، كما جالت في العالم الخارجي.(27)

إن رواية "السنيورة" إحدى الروايات التي تعاملت مع الآخر الغربي. حملت قدراً من جسارة الرؤية، وجرأة في التناول، وحرصاً على عقد المصالحة، وسعياً للاندماج بين الروحانية والمادية. ودأباً حميماً في إبراز الروحانية في ثوب سلوكي/ حضاري/ شفيف، ينم عن التقدير والرهافة، ويبتعد عن البوهيمية، ويقدم نموذجاً شرفياً روحانياً، متعادلاً ومتسامياً، ومتجاوزاً مما كرس الانحياز إلى التراث والجذور الروحية العميقة.

الهوامش:

(1) من هولاء النقاد د. عبد الله الغذامي. (ولقد أحدث دوياً نقدياً في الصحافة الأدبية وأحدث الصدمة النقدية وهو ينقل الغرب إلى الشرق، وخاض معارك نقدية، وبشر بالبنيوية والتفكيكية والتشريحية وغيرها. وكان كتابه "الخطيئة والتكفير" نموذجاً تطبيقياً لما نادى به. وآزره ناقد آخر هو سعيد "السريحي" وانبرى أصحاب الاتجاه التراثي مفتقدين مرجعين مقولاته النقدية إلى إطار بلاغي. وكان على رأسهم محمد مليباري، ثم ظهر في الساحة ناقد مميز هو عايد خزاندار نقل الغرب النقدي إلى الشرق في إطار موسوعي.. إنه نوع من الصدمة ناتج عن التقاء الغرب والشرق في النقد أيضاً، وليس في الموضوع الروائي فقط.

(2) أُنظر.. الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية.. د. بكري شيخ أمين ص 279

(3) المرجع السابق ص 280.

ولعلنا نلاحظ صدمة القارىء وهو يتابع الحداثة في مجال الشعر، وكيف أن شاعرين كمحمد الثبيتي، وعبد الله الصيخان.. قد أحدثا صدمة شعرية لدى الملتقي الذي لم يتعود ذلك وكان النقد الحديث وراءهما يذكي المعركة ويقدم الجديد.. ومع ذلك فإن الإقبال على مثل هذا النوع من الشعر في السعودية لا يحظى بالاهتمام الواجب، لرسوخ قيم الشعر القديم وخروجهما عن إطار التوفيق والتعديل المطلوبين.

(4) الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة د. عصام بهى ص13 هيئة الكتاب.

يجب التفرقة بين احتواء الغرب الثقافي للذات المتخلفة في البيئة غنية الموارد، انطلاقاً من سطوة الغني واستحواذه الشرس لأن هذا الاحتواء لا يحتاج إلى الذهاب إلى الغرب في لحظة استكشافه بل يدخل غازياً إلى قلب البيئة نفسها. ويخترق المكان ذاته. وبين قلق الذات العربية المتخلفة وهي تعيش الغرب: حياته وفكره وحضارته في جانبين اثنين الأول مواجهة الغرب في إطار التمسكك بالتراث، والثاني مواجهة في إطار الانفلات منه. ذلك أننا ونحن نقرأ في هذه الروايات لم نر هذا الإلحاح في احتواء الغرب بقدر ما رأينا عجز الذات العربية عن فهم المعنى العميق لظاهر الآخر السلوكي مما جعلها تسقط عجزاً وإحباطاً.

(5) لعلني ألمح ذلك في روايات أدبية: "عصفور من الشرق"، "موسم الهجرة إلى الشمال"، ثم "قنديل أم هاشم" في جانب منها..

(6)عالم الفكر . الكويت العدد الثاني 1991 حول الترجمة الأدبية د. عبده عبود.

(7) ألغي تعليمه في دار العلوم وأتقن الإنجليزية وألف رواية رائدة بعنوان (ثمن التضحية) أحمد بطل الرواية سافر إلى القاهرة لدراسة الطب، وقبل سفره أصرت العائلة على عقد قرانه بابنة عمه فاطمة. تعرف بصديقه مصطفى والتقى بفايزة أخته، وأحس معها باطمئنان وانزلق في عالم العاطفة الرومانسي، وخشي على نفسه من هذه العاطفة فقرر الابتعاد وعاد إلى مكة وتزوج بفاطمة.. لقد تذكر الرباط المقدس فواد الحب، والرواية صدرت في طبعتها الأولى عام 1959. واعتبرها النقاد من حيث الريادة والتأصيل بمثابة "زينب" في الرواية المصرية "حيث توفر لها من الجوانب الفنية ما لم يتوفر في جميع المحاولات القصصية الأولى" من مقدمة الراوية بقلم د. منصور الحازمي. ولعلها تذكرنا في جانب منها برواية (قنديل أم هاشم)

(8) صدرت رواية البعث في عام 1948 وتصور رحلة البطل إلى الهند للاستشفاء والعلاج، وفي بومباي يصطدم بمظاهر الحضارة المادية. وفي بلدة ريفية غنية بالجمال يتعرف على فتاة تعمل ممرضة (خلقت الفتنة في صورتها) ويتغير الفتى بفعل الحب، ويحاول أن يقربها من الإسلام، وأن يتزوجها. قدم لها خاتم الخطبة وأسرع بالعودة إلى جدة – لأن نذر الحرب العالمية قد بدأت – وفي جدة خاض صراعاً مع المهاجرين؛ فسافر إلى مصر واستطاع بمعاونتها له أن يؤسس صناعة للجلود والنسيج، وحقق حلمه في بناء حضاري شامخ.

(9) فصول 82 د. نوبة الرومى .. وأنظر كتاب "ماذا في الحجاز" للمؤلف أحمد محمد جمال مكة

(10) السنيورة – الطبعة الأولى – 1981 الكتاب العربي السعودي.. والمؤلف الدكتور عصام خوقير طبيب أسنان ويعمل مديراً للوحدة الصحية بجدة وهو يشارك بفعالية في أمور الثقافة والأدب في بلده وله أعمال قصصية ومسرحية وفيرة.

(11) الرواية ص13

(12) الراوية 14

(13) الرواية 17

14- قال ابن الرومي عن الوطن

ولى وطن آليت ألا أبيـــــــعه وألا أرى غيرى له الدهر مالكاً

وحبب أوطان الرجال إليـــهم مآرب قضاها الشباب هنالك.

والتضمين في النص الروائي لم يرد كحلية لغوية تضيء بلاغة العبارة، وإنما جاء لتوضيح مأزق الذات مع الآخر، وهي تستدعي الوطن في لحظة صراع مشتجر يتسم بالقلق والخوف وبميراث غامض مع المرأة، وليضعه كله أمام الآخر الحضاري في مواجهة متوازية.

(15) الرواية 30.

(16) فصول العدد الثانى 1982 (القصة في الخليج د. نورية الرومي) وانظر الحركة الأدبية ص 290/280.

(17) العناصر التراثية في الراوية العربية في مصر د. مراد عبد الرحمن مبروك 134

(18) الرواية 45.

(19) الرواية المقيدة د. شكري عياد ص 15

(20) الرحلة إلى الغرب. ص 12

(21) آخر إلى الغرب ص 70.

(22) آخر هذه النماذج نموذج "سيد البكري" في رواية "منشية البكرى" الصادرة عن هيئة الكتاب لمؤلفها فتحي سلامة؛ فسيد البكري يتبناه أستاذ ألماني؛ فيأخذه معه إلى ألمانيا ليدرس الطب.. عاش في ألمانيا غارقاً في الخمر والجنس، وجاءت صدمته عبر التعرف على الأنثى ورفضه للعلم وتقصيره فيه خاصة بعد وفاة الرجل الذي تبناه علمياً. إلى أن يسوق القدر إليه فتاة ألمانية (كريشيه) فأحبته واضطرت أن تتعامل معه بقسوة لدرجة السجن حتى يستطيع أن يدخل الامتحان ويحصل على إجازة الطب وحين حقق مرادها (هكذا) قدمته إلى المجتمع الألماني في ثوب جديد بعد أن فرضت عليه أصول السلوك والمعاملة وهاشميات الحضارة وجذورها أيضًا إلا أنه وسط هذا الإحساس بالاغتراب، يعود فجأة بطريقة رومانسية هارباً ليشارك أهله في المنشية بناء حياتهم من جديد بعد أن داهمهم السيلو "سيد البكي" يذكرنا في كثير من مواقفه بـــ "مصطفى سعيد" في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال".. ثم ألا ترى أن نموذج البطل في "السنيورة" مغاير لهولاء جميعاً، وإن

تشابه مع "محسن" في "عصفور من الشرق" (في إبراز الروحانية مقابل المادية لدى الآخر الغربي)

(**23**) الراوية **64**.

(**24**) الراوية **75**.

(**25**) نقد الراوية د. نبيلة إبراهيم ص**44**.

(**26**) الرواية **55**.

(**27**) عالم القصة ترجمة مصطفى هدارة **174**

(*) إشارة واجبة: غطى محمود البدوى في مجال القصة القصيرة جانباً كبيراً في علاقة الغربى/ الشرقى/ المصرى بالآخر/ الغربس والآسيوي، وهو جانب على قدر كبير من الأهمية شغل حيزاً كبيراً في مساحته الإبداعية. لقد صوَّر الجانب الحضاري لدى الآخر تصويراً دقيقاً وثرياً. كما عبر عن لحظة انفتاح الأنا العربية المدهوشة على الآخر. الحضارة والأنثى في حواريات غاية في الروعة والسمو مما جعله ينفذ إلى العمق وينجح في نقل سورة الآخر – في جانب من تكوينه العام – نقلاً صادقاً ومميزاً ومشمولاً بجمال في السرد وسلاسة في الأراء، ولقد عبر يحيى حقي عن ذلك حين قال إن فتحي غانم ومحمود البدوي أفضل من كتبوا عن الخارج.. ولقد أشرت إلى ذلك في كتاب لي بعنوان (محمود البدوي عاشق القصة القصيرة) هيئة الكتاب. ولكنها ليست بالقدر الكافي فلعل دارساً يتناول هذا الجانب الممتع في أدب محمود البدوي فيفه حقه من الشرح والتحليل.

عذراء المنفى

والصراع بين المتغير والثابت

-1-

لا ينكر القارئ للأدب الروائي في المملكة السعودية مكانة إبراهيم الناصر الفنية؛ فهو كاتب قد أخلص تماماً لفن القصة، أعطاها فكره وذاته وهمومه العامة.. ولم يتخل عنها إلى مجال آخر.. لقد استحوذت عليه فتعامل معها بحب، وأدرك أن عطاءه الحقيقي فيها.. فدخل إلى عالمها السحري بزاد وفير ومعرفة واضحة بخصائصها واتجاهاتها وبتطرها المتنامي.

وهو في قصصه القصيرة والطويلة حريص كل الحرص على معايشة المجتمع في ثباته ونموه في تفرده وتشابكه.. مما جعله يرصد جوانب التضاد التي تشكل المجتمع. ويقف في فنية مؤكدة على جوانب هذه التناقضات التي تلقي بثقلها على الذات والتي تبدو محاصرة بين الطموح/ التغير وبين مواضعات الجماعة/ الثبات. وهذا ما جعله يوظف إمكاناته في السرد والوصف وهو يزاحم التداخل النفسي في جدل مستمر يشي بصراع حاد ومعاناة نفسية هائلة..

ولقد نجح الكاتب في أعماله في إبراز هذه النماذج الإنسانية المحبطة، وأجاد في تصوير البيئة إجادة تامة.. إننا نشعر ونحن نقرأ أدبه

يتعاطف مع الشخصيات الفقيرة المنسحقة بفعل سطوة الخارج وجبروته، وبإحساس الذات وهي تتلقى هذا الجبروت: حيرة، وحزناً، وضياعاً.. ومن ثم يصبح هذا النوع من الشخصيات كسراً لسطوة الخارج وفضحاً لقلق الداخل معاً.. ولكنه الطموح الذي يأخذ معه كثيراً من القيم النبيلة وكثيراً من التوازن النفسي..

وللمرأة جانب في فكر إبراهيم الناصر، انطلاقاً من الدور الذي تقوم به المرأة في الحياة، وهو دور محكوم بتراكم تراثي كبير، يئد من حرية الحركة، ويفرض عليها نمطاً من العزلة أحياناً ومن التسلط أحياناً أخرى ومن التمرد حيناً آخر..

وجدل الصراع بين الرجل والمرأة محور شغل الكاتب في قصصه القصيرة والطويلة معاً، وهما – أي الرجل والمرأة – يصنعان محوراً آخر مع المجتمع في كيانه الصغير والكبير، ومن ثم فإننا نشعر بقدر كبير من الصدق وهو يتناول هذه المحاور التي تدور حولها شخصياته المطحونة..

إننا "نحس بالصدق عند إبراهيم الناصر وهو يتكلم عن قطاع الفقراء الكادحين.. وإذا كان رجال هذه الطبقة طموحين بفعل التطلعات، فإن النساء القابعات في البيوت قانعات بهذا الوضع" ولعل هدى نموذج لهن في الرواية المدروسة.

ورواية (عذراء المنفى) (2) تمثل هذه المحاور التي شغلت فكر وإبداع الكاتب، حيث يتخذ من الإنسان المحاصر بعوامل البيئة والتكوين

النفسي والأسري والثقافي محوراً عاماً تتفرع حوله كل المحاور الأخرى. إن الشخصية في الرواية متأزمة ومتوترة لا تتكيف مع الواقع.. تعلو عليه ولكنها تنجذب بأمراس قوية إليها. وما بين الشد والجذب تتحدى الشخصية وتتمدد مكوناتها النفسية، وتستسلم في جانب منها إلى قيود العجز المادي والنفسي/ زاهر.. على حين يصبح التمرد/ التغير وسيلة إلى النفي بفعل العوائق التي تكبلها/ بثينة.

ولعل الملمح الأساسي للشخصية المحورية في الرواية، هو هذا الحلم الذي يترقرق أملاً كبيراً في تجاوز الواقع والقفز على العوائق المحبطة للذات في حركتها نحو تحقيق الطموح والهدف.. ولكن الرواية لا تساهم في إعلاء هذا الحلم/ الأمل، الذي يطوف بعوالم جديدة نحو حرث البيئة حرثاً جديداً ونامياً، واستكشاف المتغير الجديد في بناء الذات والمجتمع.. فلقد وئد الحلم/ الأمل بفعل مكونات البيئة التراثية في لحظة اصطدامها مع الفعل/ التغير.. وهو يعني هذا المعنى العميق وراء الرواية.

فشخصية زاهر شخصية مركبة بفعل عوامل النشأة والبيئة افتقدت السواء النفسي، فغاصت في باطن ينضج بالألم والتغير والتطلع، ووشى الظاهر بالتماسك ورفع الشعار.. وما بين الداخل والخارج بدت الذات منقسمة، ضعيفة متسلقة، عاجزة عن الفعل..

وزاهر علوي، شاب يعمل في مؤسسة حكومية صباحاً، وفي المساء يعمل مصححاً بصحيفة "النور" وهو يهتم بقضايا الفكر والأدب.. وهو يحتاج إلى العملين معاً انطلاقاً من فكره الساخر فإن (الحاجة مذلة للفرد

في كل زمان ومكان.. والمعدة يجب أن تمتلئ في كل يوم).. وهو في هذه الجزئية يشعر بتعاسة حقيقية لشعوره بأنه لا يستطيع أن يعطي نفسه كما يجب.. "ماذا أعمل؟.. لا مفر من الكفاح في كلتا الوظيفتين".. ومن ثم لم يقو على إبداء الرأي الحقيقي في صحيفة النور حين واجهه رئيس التحرير حمزة سعيد، وترك للباطن الإجابة عن السؤال؛ فالساخطون على الصحيفة كثيرون.. وأكل العيش له فلسفة.. ورأيه الحقيقي سيؤذيه.. ومن ثم وجب أن يكون الخارج مغايراً.. فلم يملك إلا أن يمتدح الصحيفة ورئيسها. وهو يعي تماماً أنه صادق فيما يقول ومرة أخرى يتبدى الباطن/ حديث النفس ليكشف هذا الانقسام في الشخصية.. وزاهر يعي ذلك تماماً..

"الكذب هو صناعة الأذكياء في الحياة فلنغترف من هذا المعين، ولعن الله من كان السبب" (**4**).

ولعل العبارة تعتبر مفتاح الشخصية الحقيقي؛ فالكذب والادعاء أصبحا الوسيلة إلى اقتحام الجديد، وتأكيد الذات، واستشراف مستقبل مضمون مادياً.. النفس منقسمة بفعل الحاجة.. وبفعل البيئة الفقيرة، وبفعل الطبقية والمواصفات الاجتماعية.. وأدرك رئيس التحرير حقيقة زاهر تماماً. وهو يعرض عليه إحداث تغير في صفحات الصحيفة، وإصدار صفحة عن المرأة تشرف عليها ابنته بثينة.. انطلاقاً من أن "خدمة المجتمع من الجنسين واجب وطني". وفي الحقيقة فإن كلا منهما يدرك هدف الآخر.. كل واحد منهما يغوص في ذات الآخر فيقف على نقطة الضعف

فيها. وهي محور الارتكاز أيضاً.. فحمزة يرى أن زاهر وصولي يمتلئ بالأكاذيب. ويبيع كل شئ في سبيل طموحه صحفياً. وزاهر يرى في حمزة أنه مدع، وأنه يستغل الصحيفة لصالحه.. يحدث زاهر نفسه وهو يواجه رئيسه مادحاً مقالاته الهادفة "هل يزني مسيلمة فيما ادعيت؟"

.. واستدعاء الشخصيات التاريخية أمر واضح في الرواية.. والإلحاح عليها يضفي إلى الذات ملامح متجددة ويثبت المعنى المراد.. ولعل اللفظ يشي بمساحة تاريخية بعيدة ويوحي بتحلل هائل في القيمة والسلوك.. وهو ما يفهم من اللفظ.. ويسرع بتصور النهاية.. نهاية زاهر حيث أسلمه الكذب كوسيلة للوصولية والتكيف المادي إلى الضياع، وافتقاد القيمة الأخلاقية الصادقة

ويحدد الباطن/ حديث النفس.. لدى حمزة شخصية زاهر تماماً.. إنه ناقض الرأي ولم ينطل عليه ما قاله زاهر فيه.

"لقد وقعت ضالتي في شخص هذا الوصولي.. إنه ذرب اللسان، سريع الخاطر، وسيفلح بلا ريب في استمالة ابنتي إلى الهدف الذي أرسمه لها" (**5**).

ولا شك أن هذا الاتفاق يرفع عن كاهل زاهر الإحساس بالدونية إلى حد ما، ويقف به – متطلعا – على مشارف التحول الذي شمله، ويساعده على مواجهة تسلط الأم وسلبية الأب.. فأسرته الخاصة تعيش على حد الكفاف، والمكان الذي يعيش فيه يبدو كما لو كان منسياً

تحوطه القذارة وبرك المياه وجحافل الناموس، أين ذلك كله من هذا المكان الراقي الفخم الذي يعيش فيه حمزة سعيد وأسرته؟ وأين بيته من قصره الفخم بخدمه وحشمه؟ بل أين أمه من أم بثينة التي تربت في الترف وعاشت في النعيم؟

ومن ثم فلقد برزت وجهة نظره في حياة الأغنياء – التي يسعى إليها حثيثاً – وهي وجهة نظر تنطلق من إحساسه بالفقر وشعوره بالدونية وبالوصولية التي تحكمه "قلبي يكاد أن ينفجر حين أشاهد الآخرين يعيشون في بحبوحة.. بينما أمزق نفسي ليتبخر ما أكسبه في نهاية الشهر"..(**6**) ويستدعي بالذاكرة المأثورات التراثية في هذا المجال "لو كان الفقر رجلاً لقتلته".. وكلها تبريرات نفسية، تبرر له المسلك اللا أخلاقي الذي يقوم به من أجل الدخول إلى عالم الأغنياء. ولكن الهاجس الداخلي يترصده.. يعري فكره جماليات الشعر في الأداء.. ليصور هذا القلق والانقسام تصويراً حاداً حاسماً "اللآلئ لا توجد إلا في القيعان. فوق كل كنز أفعى الفكر والمال؟.. وتتأثرت رؤوس الأبالسة في الجحيم.. هناك في تحيا المساواة. فلنتعم بالهدوء وتنام ملء الجفون" (**7**).

ولعل النص يؤكد على استحالة حدوث التكيف مع مواصفات مجتمع يكرس الطبقية.. ومن ثم تدل على افتقاد الوصول إلى المصالحة بين الفكر والمال! إن الفكر كنز عظيم ولكن تألقه محاط بعذابات نفسية ومادية هادئة. وسيظل الشرخ يتسع ما دام جسر التواصل مفقوداً.. ودون الوصول إليه آلام كالمستحيل، ومن ثم لا مساواة في هذا المجتمع

الظالم.. ولعل المساواة تتحقق في الجحيم.. وكلمة الجحيم دلالة على توجه الشخصية وعلى افتقاده للقيم الحقيقية التي تجعل منه إنساناً يحتفظ بذاتيته وبفكره دون أن يتخلى عنها بفعل إغراء ما.

ولعل العبارة الأخيرة تحمل قدراً من التوحش النفسي الهائل الذي يسيطر على الذات ويصل بها إلى حالة من اللامبالاة القصوى التي تعادل "الوعي الحاد باستيحاش الإنسان" (8).. ومن ثم يصبح فراغ الذات تربة صالحة لرسوخ هذا المسلك الا إنساني. ذلك "إن الجماعات المغمورة ليست مغمورة لاعتبارات مادية فحسب، وإنما من الممكن أن تكون لغياب بعض الاعتبارات الروحية"(9).

ولكل هذه التعقيدات الذاتية كان لابد أن تتصادم الشخصية في النهاية مع الشخصية المحورية الأخرى.. شخصية بثينة.. ابنة رئيسه حمزة سعيد.. فتاة تلقت تعليمها في بيروت وقد عادت إلى الوطن و.. لقد ذهبت لتلقي العلم حين لم يكن للفتاة في وطنها نصيب منه.. وكان التقصير واضحاً تمام الوضوح في هذا المجال.. ولأنها الابنة الوحيدة في الأسرة. فلقد ود والدها أن يخرجها من انضائة النفسية التي شعرت بها.. فأراد لها أن تعمل بالصحافة.. ووقعت عينه على زاهر.. ليقوما معاً بتحرير صفحة جديدة لتناول قضايا المرأة وتدعو إلى تعليم الفتاة والنهوض بها.. فالأمة لا تستطيع مواكبة التقدم الإنساني في حين أن أكثر من نصف المجتمع يعيش في عتمة الخرافة.. وأن من يدعون أن التعليم وسيلة إلى انحلال الفتاة وتحللها من الدور الأساسي لها "وهو البيت"

يبنون مقولاتهم بناءً خاطئاً؛ فالجهل في الحقيقة هو المترلق الخطر "إذ متى كان العلم تحريضاً (هكذا) على الاعوجاج؟.. واستشهدت بقول الرسول الأعظم. طلب العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة، وأخيراً طرحت الاستفتاء مشيرة إلى الأخطار التي تتعرض لها الفتيات اللائي يدرسن في الخارج فيجدن أنفسهن ثمة فتنبهرهن أضواء الحياة والحرية.."(10)

لقد طرحت صفحة المرأة قضايا اجتماعية خطيرة – في وقتها – ووجدت بثينة فيها حياة جديدة، ودوراً جديداً تقوم به، فشعرت بذاتها وبكيانها وأقبلت على العمل كواجب وطني.. وجاءت بثينة متفاعلة مع المواقف ومتطورة مع الأحداث ومتصادمة مع الثوابت ومتصارعة مع غيرها من الشخصيات فكانت بذلك شخصية ناجحة، ولعلها شخصية لا تنسى بسهولة. والملمح الرئيسي في شخصية بثينة هذا الانسياق في الموقف والمسلك معاً، والاقتناع الكامل بما تقوم به فأضفت الحيوية في كل ما يتصل بها فكراً ووجداناً وروحاً.. وحققت بذلك المبدأ الأرسطي في تكامل الشخصية إذ إن "أول شرط من شروط الشخصية الناجحة أن تكون مقتنعة مع نفسها أي بعيدة عن التناقض"(11).

وعصفت رياح الحب بقلب زاهر وكادت فتلع جذوره، ويتحول ضمير الأنا إلى ضمير المخاطب ليحدث هذا الانسلاخ من الذات ويحقق تلك المواجهة. ويستدعي بالذاكرة الفرسان المحبين كعنترة وهو يحصد الرؤوس على بريق ثغر عبلة، ويتساءل: هل يحقق القلم ما حققه سيف؟ ويعترف في مواجهة الذات المنشطرة بالحب "أنت تحب الفتاة بكل

وجدانك، أحلامك أصبحت وقفاً عليها، شرودك يمثلك هائماً في محرابها، مستقبلك مرهون باقتران حياتكما معاً (12)" وقد آن الأوان أن ينسى وجوده الذاتي وطفولته الحمقاء والتشرد في الأزمنة العفنة والعلاقة الغريبة التي ربطته فى طفولته بالرجل الذي كان يطعمه ويحقق أمنياته.. إنه في وهج الحب قد نسي الفرق الاجتماعي الذي يشكل الذات تشكيلاً نفسياً خاصاً.. لقد أزاح بخياله المساحة العميقة بين الدونية والفوقية وصولا إلى ترف يشيع في جنبات حياة جديدة.. وكان لابد لهذه النبتة أن تزهو وتتألق، فاقترن زاهر ببثينة، وفاضت المشاعر وباحت بثينة ببعض حياتها في بيروت حيث الحرية والصحبة الجميلة والحب الطاهر والرفيقات في المعهد "وهمست بكل ما جاش في ذهني إلى شريك حياتي.. ولم أخف على زاهر شيئاً مما مر بي أو حادثاً يذكرني بسعادتي المبتورة". وكان زاهر يحدجها بنظراته القاسية.. لقد شرخ الهمس الحنون، والمكاشفة القلبية، الذات وفلقها فلقتين لا التئام بينهما، وتكشف لها كيف يحمل في نفسه تناقضاً هائلاً بين القول وبين الترسبات العميقة في داخله فلقد كان ذهنه الشرقي يسبح في عالمه الخاصة. وخواطره المنداحة تدمدم بغل شديد.. وسقط قلبها إلى القاع، وقد تكشف لها زاهر على حقيقته "الأغلال تكبلنا من الداخل مهما تظاهرنا بالتحرر من نيرها.. الرواسب لم تذهب عبثاً.. إنها في القاع مازالت تترصد انجرافنا عن مثلنا.. ليس من العبث أن تسحقنا الأصفاء الثاوية في أعماقنا.. إنه أقوى منا حتى أصبحت طبيعة فينا.. جزءًا من ذواتنا"(13) .

ولعل استخدام حديث النفس الذي بدا مسيطراً على التعبير في قسم الرواية الأخيرة أتاح للشخصية أن تتحرر من قيود الخارج وتطرح همومها أمام مرآة ذاتها من كل ما يتلبسها، ومن ثم فإن زاهر وهو يتراجع داخلياً أمام بوح بثينة التلقائي المتناغم مع شخصيتها، يوقفنا على حالة الحصار الكلي الذي وقع فيه؛ فتبدأ انثيالات الشعور بتداعيات رمزية تكشف عن اهتزاز في الذات وانشطار في الشخصية وانكسار لمدى الحركة المتكلمة وانحسار لفعل الفكر الذي تتشدق به.

"خدعوك.. عصَّبوا عينيك حتى انزلقت.. لم تسمع كلام أمك المجربة فوقعت في فخ الأفعى".. والعبارة تمل تضاداً كاملاً يعكس محاور الجدل في الرواية؛ فالأم تراث طويل ممتد يقبض على النفس وينشب المخالب في أغوارها، لقد وقع زاهر أسير سطوة الأم في لحظة الاختيار الحقيقية في حين كان يثور عليها ويتمنى أن يتمرد ويخرج من إطار التسلط المادي والتراثي معا، ولكنه في الحقيقة قد عجز عن أن يتصالح مع هذا الثبات الضارب بجذوره في الأعماق.. ولنقرأ وجهة نظر الأم في تعليم البنات "بنات المدارس ما يعجبوني.. لأنهم تعلموا برا، والبنت اللي تترك بيتها وتروح بلاد برا إيش اللي تتعلم غير الغواية والشيطنة والعياذ بالله (14)" وهكذا فاض المختزن/ الماضي على سطح الحاضر، فبدت بثينة في عينيه أفعى، بكل ما يصاحب اللفظ من دلالات، وهي التي كانت النسمة والموجة الرقراقة.. وسقطت حركة جميلة كانت تسعى إلى بذر بذور جديدة وعادت الحياة إلى وضعها الجامد من جديد. وعادت بثينة إلى

المنفى الأزلي.. منفى كل عذراء تسجن فيه ذاهّا ومشاعرها انتظاراً لمن يطرق الباب من جديد، ولكنه في نظرها أرحم من منفى الشك والغيرة.

-2-

إن شخصية زاهر في عذراء المنفى شخصية سلبية ومستلبة معاً وقعت في دائرة التبرير الذي هو حيلة تقي الإنسان من الاعتراف بالأسباب الحقيقية المقبولة لسلوكه أو لحماية نفسه من الاعتراف بالفشل أو الخطأ أو العجز.. "والتبرير بهذه الصورة إذن حيلة تدفع عن الذات الشاعرة ما يؤذيها ويسبب لها الألم أو الشعور بالفشل والذنب، وهي بذلك حيلة تمويه على جوانب النقص والضعف تتصل منها وتنفر من مواجهتها (**15**)... ولذلك فإن التبرير الذي ساقه لبثينة لم يقنعها بل لقد كشفه تماماً فلقد تراءى له بالوهم يوماً أنه الفتى المثالي الذي تبحث عنه إلا الها خدعت فيه ودفعت الثمن من فكرها وموقفها ودمها وأعصابها..

ومن ثم لم تنطل عليها عباراته التبريرية: "كيف نهرب من الماضي وهو جزء من حياتنا؟. لسنا نملك حرية وأد ما التصق بذواتنا.. الطفولة، الصبا.. إنها ليست كلمات نقولها ثم ننساها مثل عبارات نقرأها في كتاب.. إن الماضي يشكل في المدى البعيد حاضرنا فاليوم امتداد للأمس.. فكيف نستطيع بتر الأمس وهو يحيي يومنا هذا" (**16**).

هذا الماضي المتسرب هو الذي كانت تخشى منه بثينة، وهو ما تخشى منه أيضاً هي.. رمز الفتاة المستكنة المستسلمة لسطوة الأم وتقاليد

البيئة.. هذا الجسد الريان والبشرة الناعمة والتقاطيع الدقيقة والشعر المسترسل الناعم سيتحول ذلك إلى نسيان حين تصبح عانساً.. ويتحول هذا الشجن النفسي لدى بثينة إلى هم عام يقلقها أمام هذا المصير المعتم، ويحرقها الألم وتتساءل في حدة "ألن يشعر القرن العشرون وهو يسمح لمثل هذه الصبية بأن تتحول إلى عانس.. هدى ولداها كالشموع المضيئة التي سوف تحرقهن نار النسيان".. وتصرخ بثينة برأيها الواضح.. فطريق المرأة إلي تأكيد ذاها واضح..كيف تقول المرأة كلمتها كيف تبني ذاها، وتحقق طموحاها في إطار صحيح.. ومن ثم جهرت برأيها "يجب ألا أتركها ضحية جهل أمها ولامبالاة والدها؛ فالمنفى الذي تعيش بين جدرانه لن يجعلها مطلقاً تتنفس ريح الحياة التي ترنو لها كل أنثى" (17).

إن شخصية بثينة تتضاد مع شخصية هدى.. إنها تتميز بالقدرة على صنع الحدث والمشاركة فيه. والتأثير فيمن حولها، واتخاذ مواقف إيجابية في انفلاها وعواطفها، والحسم في القضايا المتعلقة بها بعيداً عن التردد والميوعة الفكرية العاطفية "التي تصيب الشخصية بالترهل وتفقدها وزنها وتأثيرها وقيمتها في صياغة الأحداث" (18) إنها تقف على سطح صفيح ساخن، بين المطرقة والسندان/ التغير والثبات.

وإذا كان محور المتغير والثابت هو المعنى العميق في الرواية ككل فإنه أيضاً كان وراء الملامح الفنية والتعبيرية وكذلك الدلالات النفسية التي وشت بها الرواية، ولعل الدلالة الفنية الآسرة هي المزاوجة بين الداخل والخارج وهي إحدى علامات الأداء التعبيري المتناسق مع الحدث

وموقف الذات، والمتولدة من اشتجار الصراع بين قطبي الذات في لحظات القتل والخوف والاضطراب النفسي فالكاتب يترك للداخل المتأمل أن يعبر عما يسيطر على الذهن ولا يقوى على التعبير عنه.. إنه ينوب عن الذات في البوح، والشكوي والتمرد، ثم الانطلاق إلى أهواء تختلط فيها الصور والشخصيات.. ومن ثم يسيطر التضاد على الموقف كله.. تغوص بثينة في حديثها النفسي وهي تناقش مع أبيها وزاهر قضايا صفحة المرأة، وهي تشعر بأن ثمة تجربة ما قد بدأت.. وأن مستقبلاً ما قد تراءى لها. مستقبل يكتنفه الغموض والمغامرة "رحلة الحياة مغامرة رهيبة.. ملايين المغامرين سقطوا في منتصف الطريق قبل أن ينالوا جل أمنياتهم وتطلعاتهم.. الرحلة الرهيبة والوحدة توأمان يجعل أي منهما فرائص أعتى الرجال ترتعد.. الغيمة تعصف بها الرياح.. طير في متاهات الصحراء ظمآن.. خفاش مشدود إلى قرص الشمس" (**19**).

لقد كشف التعبير – عبر الوعي القلق – الخوف الذي يترصد التجربة.. وحمل اللفظ مغامرة، هذه الإشارة المتخفية والتي تجسدت عبر الرواية.. ولعل الهاجس الداخلي يشير إلى أن ثمة شيئاً مبهماً بتشكل ولكنه في تشكيله يحمل بذرة موته.. وتأتي ذلك من الألفاظ الكاشفة للذات القلقة/ رحلة رهيبة/ الوحدة.. ولعل اللفظين عكساً تماماً الحدث الكلي؛ فالعلاقة بين بطلي الرواية أدت بهما إلى آفاق متصادمة وأكدت المصير النهائي/ الوحدة.. وشكَّل المجاز الجميل الصورة القلقة التي تشب في الذات، وكأنها تستشرف مصير تلك العلاقة المهتزة بين المتغير والثابت؛ فالغيمة بما فيها من دلالات الجمال والخصوبة والامتداد..

تناوئها الأعاصير وتعصف بها.. أعاصير الثوابت المختزنة بالذات.. وهذا الطائر الذىيخرج من بيئة الرمال بجفافها وصفرتها وجديها يتعالى فوقها طامحاً إلى الانطلاق والانعتاق معاً.. والخفاش أسير الظلام والعفن والظلمة الحالكة، بكل ما يحمله الخفاش من معنى الانغلاق والعزلة والانحصار.. يواجه ضوء الشمس المشرقة على حياة جديدة متجددة.. وتتحول الرموز المجازية لتعكس طبيعة الذوات المتصارعة.. ليعود الرمز في نهاية الرواية إلى نفس التساؤل مرة أخرى، حيث يتحدد مداه، فلا الطائر يرتوي ولا الخفاش يقوى على مواجهة الضوء..

ومن ثم فإننا نستطيع أن نقرر أن الجانب الداخلي فى رواية "عذراء المنفى" على قدر كبير من الأهمية ذلك "أن الشخصية ليست وجوداً خارجياً فقط وإنما هي أيضاً وجود خارجي.. حدث داخلي نفسي"(**20**).

والتداعي أحد هذه الدلالات النفسية التي تكشف أبعاد الذات وتحفر في أخاديد النفس ممرات بهدف كشف الغامض والمعتم منها، وتتلاحق الصور المكثفة في هذا التداعي تلاحقاً يثير الغموض ويصنع الفوضى ويؤكد التشتت، حتى لكأننا نشعر أن ما يقوم به الكاتب لعبة لغوية قد لا ترتبط عضوياً بالسياق العام ولا بالموقف المحدد الذي تتبثق منه هذه التداعيات، وربما كانت شاعرية اللغة، وتداخلات الجمل التراثية المستدعاة والمحملة بكثير من المجاوز الرؤى فضلاً عن تنمية أدوات العطف وتلاصق الجمل.. ربما كان ذلك أحد مسببات انزياح المعنى وتسيد الصورة لمجرد الولع بها والجري وراء توليداتها.. واستتبع ذلك ايراد

التضمينات اللغوية التي لا تضفي جديداً على الموقف ولا تعمق الأبعاد النفسية للذات وتظل واقفة على حافة السياق دون أن تتداخل معه وتصنع منه جديلة لغوية واحدة متماسكة؛ فيظل الأمر كما لو كان إيرادها تزييناً للأسلوب وتطريزاً له، ويُضاف إلى ذلك لجوء الكاتب إلى شخصيات تراثية نحس بحيادها إزاء النص دون أن ندرك أن ثمة تبادلاً في المواقف أو تداخلاً فيها...

يصور الكاتب ما يدور في ذهن البطل وهو يرى أثر صفحة المرأة بموضوعاتها التي تناولت الهجوم على الآباء الذين يغرسون العقبات في طريق تزويج بناتهم كالمغالاة في المهور وإقامة الولائم .. وكذلك الدعوة إلى التعليم ومحو الأمية.. على حين رأى البعض أن الموضوعات تعتبر تحدياً للعادات والتقاليد.. يقول الكاتب "هذا حجر صغير يُلقى في بحر ليحدث ثلماً في فم طفل يتقيأ لعاباً.. بصقة ذبابة ليس لها طنين.. الإنسان حيوان ليس بعاقل.. وحوش الغابة لا تعتدي حتى تجوع، وهي لم توجد إلا لتعيش.. من الجنون أن يفكر المرء وهو في عزلة لذيذة بمشاكل الخلق.. أيام تمر هكذا سريعة خفيفة مثل غيوم تلبدت ثم ذرفت دمعها.. جدار صلد يتحدى الزمن.. عجائب الدنيا السبع قد تصبح ثمانية.. عظماء العالم غدوا أمساخاً مشوهة في الرووس المحنطة.. جبال التنهدات حملت تلالاً" (21)..

والصور المتتابعة تحمل تنافراً بين أركانها، فإذا اعتبرنا أن ما قدمته صفحة المرأة من موضوعات مهمة قد أثار بركة السكون وحرك

السطح.. بل "وثلمه".. فإنا نعجز عن وجه الشبه بين الصورة والطفل الذي يتقيأ لعاباً.. ولعل تراسل الحواس من مكونات الصور فلا الثلم من خصائص المياه، ولا اللعاب يكون قيئاً إلا إذا كان المراد الإلحاح على الأثر الحاد.. ثم تقف صورة الذبابة الباصقة حائرة المعنى لا تتداخل مع المعنى العام، وتتتابع الصور لتؤكد وحشية الإنسان وتنفي عنه عقلانيته ليقارن بينه وبين الوحش في الغابة، فيرفع من قيمة الوحش ويتدنى بالإنسان وربما كانت الإشارة رمزاً بعيداً لموقف الآباء من البنات، ولكنه تأويل خاص قد لا يحتمله السياق، فشتات التداعس وفوى الوعي فاض بصور متداعية لا تحمل انسجاماً ولا ترابطاً.. وقد نفهم كيف تتحول العجائب السبعة إلى ثمانية، وذلك حين تتحقق حملة الصحيفة على قضايا التخلف الاجتماعي ومناقشة وضعية المرأة .. فإذا ما حدث ذلك فى بيئة تستحوذ عليها عادات راسخة رسوخ الجبال العواتي.. فإن أمراً كالمعجزة يكون قد تحقق، ولكن ما دلالة الجدار الصلد الذي يتحدى الزمن.. ولماذا يصبح عظماء العالم مسوخاً.. وكيف تصبح التنهدات تلالاً؟.. قد يستطيع القارىء أن يستخلص بذاته المراد وفقا لثقافته وتكوينه الخاص، ولكنه سيكون أثراً مختاراً بعيداً عن النص نفسه...

والميل إلى الغموض في مثل هذه النصوص في مثل هذه النصوص وسيلة لأن يوظف الشاعر فيها الصور المتلاحقة والمكثفة ويراوح بين الأزمة ويداخل فيها، وينظر إلى الحاضر كنتفة وسط شلال هادر من الزمن البعيد..

واللغة عند إبراهيم الناصر تحمل قدراً من الأداء الشاعري حين يخلص إلى الوصف أو يصور في لغة مجازية حديث النفس المتداعي.. في حين تتشح بجفاف العامية في حواره الذي يبذره غالباً باللهجة المحلية البحتة، وهو أمر يفقد اللغة خاصية التوصيل والتواصل معاً، ولكن الإلحاح على جانب الصورة ملمح تعبيري واضح في الراوية، مما جعله يوسع من دائرة الدلالة.

وربما كانت اللغة الاستعارية القائمة على طاقة تمثيلية في بنيتها ترتبط بمجال الوصف السردي وتتولد فيها في استطراد متصل صور مكثفة حيث "تتميز العبارات الوصفية بالنعوت التي تتداعى في سلسلة تبدو لا نهائية، وكذلك الأحوال. وهذه النعوت والأحوال ترتد إلى البنية اللغوية المأثورة في البيئة الشعبية، وتأتي الأحوال مفردة أحياناً وتأتي في شكل جمل متتابعة تثقل السياق السردي ولهذا تنتمي كثير من العبارات السردية في القصة إلى ما يسمى بالجملة الفضفاضة. لقد سقط الحلم في أخدود عميق بين المتغير والثابت، وجاءت رواية "عذراء المنفى" تمثل صراع الجديد مع القديم وحوار الثابت مع المتغير، وهي وإن كانت ملتحمة بالواقع، تنتقي شخصياتها في لحظات التأزم والانعتاق إلا أن إسهامها في الأدب الروائي في المملكة يتمثل في أنها أخذت تغوص في داخل النفس البشرية تحلل المعاناة وتستكشف الطاقات وتزيح التراكمات راصدة في حركة حاسمة.. العلاقة بين الذات الخاصة ومجال الواقع العام.

الهوامش :

(1) القصة القصيرة في المملكة . سحمي الهاجري ص 277.
(2) عذراء المنفى – إبراهيم الناصر – نادي الطائف الأول 1397هـ
(3) الرواية ص 11
(4) الرواية ص 14
(5) الرواية ص 16
(6) الرواية ص 45
(7) الرواية ص 45
(8) الصوت المنفرد ترجمة د. محمود الربيعي ص 14
(9) الصوت المنفرد ترجمة د. محمود الربيعى ص 14
(10) الرواية ص 79
(11) القصة والرواية د. عزيزة مريد ص 27
(12) الرواية ص 79
(13) الرواية ص 10
(14) الرواية ص 24
(15) الشخصية والصحة النفسية د. عثمان لبيب فراج العرفان بيروت ص 111
(16) الرواية ص 126
(17) الرواية ص 122
(18) بناء الرواية د. عبد الفتاح عثمان ص 120
(19) الرواية ص 59
(20) الفن القصصي د. سعيد الورقي عكاظ 1985/10/15م
(21) الرواية ص 57
(22) اللغة في القصة القصيرة د. محمد صالح الشنطي عكاظ 1987/12/14م

حول زمن الرواية

لجابر عصفور

كتاب "زمن الرواية" للدكتور جابر عصفور، أحد أهم الكتب النقدية التي صدرت في الآونة الأخيرة، وهو خلاصة لفكر نقدي على مدى عقد من الزمان جرب فيه مناوشة الفكرة التي تقول بأن الزمان الذي نعيشه – أدبياً – هو زمن الرواية وعصرها الذي فرض وجوده وأنساقه، وهو – في ملاحقته لهذا الغرض – أخرج أعداداً خاصة من مجلة (فصول) حول هذه الفرضية، كما عقد مؤتمراً محتشداً حول الرواية العربية في مسيرتها الطويلة نحو الاكتمال والتميز..

وبدا لمتابع ما قدمه الكتاب، وجهد الناقد في مؤتمراته، أن عصرنا هو عصر الرواية في تجلياتها وفيضها الفني، الذي تجاوزت به فنوناً أدبية تراثية: مما جعل البعض يطلق على هذا النوع الأدبي مصطلحاً يفارق المصطلح القديم، وهو (الرواية ديوان العرب) بدلاً من القول النقدي الراسخ الصحيح أيضاً (الشعر ديوان العرب)، وراح الناقد الكبير بعد أن اطمأن إلى ذلك، وبعد أن أورد رداً كتبه نجيب محفوظ في بواكيره الأدبية عام 1945 ذهب فيه إلى أن العصر الذي يتسم بالعلم والصناعة والحقائق "يحتاج لفن جديد يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان

الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال وقد وجد العصر بغيته في القصة".. راح يسرد بعضاً من الأسانيد التي تدعم هذه الفرضية منها:

الإقبال على قراءة النص القصصي في ازدياد، في حين انحسر قراءة الشعر، وهو سبب كمي يحتاج إلى دراسة إحصائية، تبرر حقيقة الفرض، لأن هناك أعمالاً روائية – برغم شهرة كتابها إعلامياً – تتكدس في المخازن، فقط يسمع بها الناس في الإعلام والمنتديات.. فيتصور – خطأً – أنها أكثر انتشاراً. مثلها في ذلك مثل النصوص الشعرية التي أحدثت قطيعة مع المتلقي.. وكذلك نصوص الكتابة الأنثوية التي تقترب في جزء منها من بوح الشاعر الرومانسي..

ويجب ألا يفوتنا في مجال المقارنة السريعة دخول عامل خارجي ساهم في انتشار الرواية والإقبال عليها، وهو فن الدراما السينمائية والتليفزيونية، واعتقاد البعض في أنها وسيلة إلى الإعلام والشهرة.. مما ترتب عليه نوع من الإقبال على الدراما. والبعد عن النص الروائي الذي قد لا يأتي – مع المعاناة – بشهرة إعلامية كتلك. ولعل هذا العامل الخارجي وراء بعض الشعراء الذين اتجهوا إلى كتابة الرواية.. وهو أحد الأسباب الكمية التي أوردها الناقد، مع العلم أن المساحة مشتركة بين السرد والشعر، والوقوف على ذلك ليس أمراً صعباً، وكذلك هناك من يكتبون الرواية والشعر معاً!!

ويرى الناقد أن الرواية هي فن المدينة، إذ سعت الرواية في إصرار إلى أن "تكون مرآة المجتمع المدني الصاعد وسلاحه الإبداعي في مواجهة

نقائضه التي لا تزال مقترنة بتخلف التعصب والتسلط والتطرف متواصلة مع تراثها السردي العربي في إبعاده المناقضة للاتباع والنقل".

هذا العامل الكيفي يرفده ما تتميز به الرواية كنص من وسائل وآليات سردية تحقق درجات من "فعل التحرر الخلاق للوعي الفردي والجمعي" مستخدمة في ذلك الرموز بما تتضمنه من ثراء دلالي، و"مراوغة السرديات الكنائية" كوسيلة للتعبير عن الفكر التنويري في مواجهة القمع الذي يواجهه الفكر الإبداعي بدءًا من مواجهة (التراتب الاجتماعي) القامع/ سطوة الذكورة، وانتهاء بنقض "التراتب القمعي المفروض على علاقات المعرفة"/ تأثير الدين.. مثلاً..

ولقد أدهشني – في المفتتح – الذي هو أشبه بالفكر التنظيري لمقولة (زمن الرواية) ورود كلمة القمع عشرات المرات في سياقات مختلفة دينية، أو سياسية، أو اجتماعية، أو فكرية، وكأنما الرواية هي القادرة – بمفردها – على هذه المواجهة!! ثم كيف غاب عن الذهن الإلحاح على هذه المفردة بما يعني هوساً بالدلالة! أو هو نوع من تأصيل مصطلح "أمني" في سياق سرد نقدي!!

والكتاب يثير قضايا متعددة قابلة للجدل والمناوشة.. مثل أن تكون الرواية فناً للمدينة..!!

ولقد وضع "نجيب محفوظ" الرواية العربية في بؤرة الاهتمام حين حصل على جائزة نوبل في الرواية.. وراحت الترجمة تنقل هذا الفن الأثير

إلى آفاق أرحب، وكتبت الرواية شهادهًا، فازدهرت وتألقت وزاحمت الفنون الأخرى وتداخلت في النصوص، ومثلت كدراما بصرية، فاحتشد لها جمع غفير من المحبين لهذا الفن.. ومع هذا فإن إطلاق "زمن الرواية" كعلامة على هذا الزمان، يحتاج إلى نوع من المدارسة والتأمل الموضوعي، والمقارنة بين فنون الكتابة وفنون المشاهدة، حتى نستطيع أن نصل إلى حكم قيمي ونقدي حول فن "ما" كتب لنفسه السيادة على الفنون الأخرى حتى أصبح سمة الزمان..

لكن الناقد الكبير الدكتور جابر عصفور قبض على مسمى "زمن الرواية" منذ المفتتح ولم يجعله يفلت منه.. فلقد تكرر المصطلح/ المسمى في فصول الكتاب ليؤكد على سيادة الرواية "بإنجازاهًا المتميزة بثرائها الكمي قطريا، وقوميا، وعالميا".. وقدرهًا البالغة على "التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركبة.. لإيقاع عصرنا.." ومن ثم فهي ملحمة الطبقة الوسطى في بحثها عن المعنى والقيمة. وخروجها من الضرورة إلى الحرية، والرواية فن منفتح قادر على التأثر بالفنون الأخرى؛ إذ هي أفادت من خصائص الشعر (الشعرية) في اللغة والمجاز والكثافة.. وهو مالاحظه أكثر من ناقد أدبي حول تلك المساحة المشتركة بين الرواية والشعر. إذ مالت الرواية. أحيانا. إلى الإسراف في جماليات اللغة مما عطل الفعل السردي وأيضا حركة الحكي الخاص، في الوقت الذي قرأنا فيه قصائد طوالا غلب عليها السرد واتسمت اللغة بالمباشرة والرتكان غلى الواقع..

وتلك المساحة المشتركة أمر طبيعي ومحمود مادام الفن خالصا لخصائصه، ومن الواجب الأدبي أن يتوفر ناقد أدبي على هذا الملمح ويدرسه في مظانه وأبعاده ويستخلص منه مقولة نقدية واضحة.

وحتى يتحقق ذلك فإن الناقد يتحرز. حتى لا يكون قامعا تواكبا مع تكرار "القمع" بشكل شمولي. يتحرز مما قد يصل بمفهوم المخالفة غلى ذهن القارئ. رغم تعمده ذلك. فيستدرك قائلا: "إن ما نقوله عن زمن الرواية لا يعني أننا نغض من شأن الأنواع الأدبية الأخرى. أو أننا نستبدل بالتراتب القديم الذي يترأسه الشعر، التراتب الجديد الذي تترأسه الرواية". وإنما فقط يلفت الانتباه إلى متغيرات العصر. وانطلاقا من الاعتقاد الجازم بأن الرواية "لا حدود لها نظريا، وتتسم بمرونة شكلية" فإنها بذلك تنطوي بنائيا على القدرة في أن "تضع أداة النفي "لا" في مواجهة الروايات السابق عليها" ومن ثم تتضح ملامح الحراك الاجتماعي وتعاقب الزمن في الرواية.

ولا شك أن هذا التعبير الإنشائي الجميل لا يعني أن أداة النفي "لا" قادرة في كل مرة على المواجهة، لأنها إن أصرت قمعت، إذ إن ذلك لا يستقيم إلا بتوفر عناصر الجودة في الموضوع والبناء.. وإلا فهي عاجزة عن هذا النفي.. وأكاد أجزم أن عددا من النصوص الروائية التي وردت في الكتاب لا تلك صلاحية المواجهة لما سبقها من روايات.. لأن المحك في الاختيار ليس هذا المبدأ/ الناقض الذي أورده الناقد.

وفي الوقت الذي يحاول أن ينفي فيه. على غير عمد منه. التراتب الإبدالي. إن صح التعبير. فإنه يرى أن الأعمال الأدبية الأولى. مع بساطتها في البناء. كانت قادرة على نقض التراتب إذ كسرت رواية زينب(تقليدية التراتب الأدبي المتوارثة). وعلل ذلك بأنها أعدت للسينما. كفن. يعتبر عاملا خارجا. عن النص الروائي. ساهم في رواج الرواية كنص لغوي سردي..

وإذا كان الناقد الكبير يربط ازدهار الفن بتوافر مساحة واضحة من الديموقراطية والاستنارة؛ فإن الحكم القيمي يحتاج إلى مراجعة، فلقد عرف المسرح كما عرف الشعر والرواية قدراً هائلاً من العمق والتنوع والثراء الدلالي والرمزي في عقود زمنية اتسمت بالشمولية والقمع. تلك الكلمة التي أضحت سمة على الفكر الوارد بالكتاب. واحتال الأدباء على ذلك بارتياد آفاق الخيال واستدعاء التاريخ وتوليد اللحظة، وتركيب المعنى وابتكار أساليب تواكب الحالة وتضمن الأمان. وهذا يؤكد أن هذا الارتباط الشرطي ليس صحيحاً دائماً..

ويشير الازدهار الروائي إلى حاجة الأدب وقارئه إلى الفن الذي يواكب أشواق الحياة، وحركة المجتمع في تطوره وتمدنه وتحديثه، ومردودات الفعل على الذات فكراً وسلوكاً وقيمة.

ولقد بات الإقبال على الرواية فعلاً وقراءة، أمراً أدبياً واضحاً، حتى أدى إلى أن يتخذ بعض الأدباء الكبار موقفاً مضاداً لهذا الفن المزاحم، وكان "عباس العقاد" بحسه النقدي وانحيازه للتراث يدرك أن الفن

الروائي قد بدأ يفرض سيطرته ويجمع قراءه ومحبيه مما قد يؤثر على ديوان العرب – الشعر – ومتذوقيه، وتعجب من غرام القارئ من حيل كثيرة قد لا تفيده كثيرا، ورأى أن الشعر له السيادة.. وفي فصل بعنوان "بلاغة الخرنوب" يذكر الدكتور جابر عصفور رأي النقاد في هذه القضية، ويؤكد على أنه كان يتوجس من حركة الحكي المتزايدة، وكثرة التفصيلات التي تصيب القارئ بالملل.. ويرى أنها أشبه بالخرنوب (قنطار من خشب ودرهم من الحلاوة، ويرى العقاد أن الثمار العبقرية طبقات "فالحديقة التي تنبت التفاح لا يلزم أن تكون في خصبها ووفرة ثمراتها أوفى من الحديقة التي تنبت الجميز أو الكراث، ولكن الجميز والكراث لا يفضلان التفاح وإن نبتا في أرض أخصب من الأرض التي تنبته". وكان العقاد يردد أن صفحات كثيرة من رواية ما قد لا تعطي ما يعطيه بين من الشعر ويضرب مثلاً لذلك في قول الشاعر:

وتلفتت عيني فمذ خفيت عنى الطلول تلفت القلب.

والأداة في البيت الشعري موجزة سريعة ولا تصل الرواية إلى الدلالة إلا بعد تمهيد وتشعيب. ويذكر العقاد أن من بالغوا في قيمة القصة كانوا متأثرين بالدراسات النفسية وما صحبتها من ضجة ترى (إن القصة هي المعرض الوحيد للكشف عن العقد النفسية وإنها الوسيلة لفهم العلاقات وتفسير المواقف) فأثرت في (الدهماء) وجذبتها إلى صفها وآزر موقفها وجود فن السينما وتزايده.

وإزاء هذا الرأي الذي أبداه العقاد وحاور منتقديه على صفحات مجلة "الرسالة" كان نجيب محفوظ يحتشد نفسياً ليكتب رداً حول رأي العقاد في رواية عام **1945**. ويرى نجيب محفوظ أنه في الفن الجيد – قصة كان أو شعرا – "ينمحي التنافر بين الأداة والمحصول" لأن كل فن في ذاته "يشترط الانسجام الكلي" وعلى هذا فإن التفاصيل التي يراها العقاد عيباً ليست سوى صورة من الحياة بأبعادها ومواقفها. وكل ما يرد فيها من موقف أو تعبير أو سرد أو حركة إنما يتشارك عضوياً في إحداث "نغمة عامة لها دلالتها النفسية والإنسانية".. ومن ثم فإذا كان للشعر بلاغته فإن للرواية أيضاً بلاغتها المتآزرة مع إيقاع العصر. وهذا ما يجعلها تنتشر في طبقات متعددة لسهولة "عرضها وتشويقها". وليست السهولة عيباً يجرح الذوق ويقلل من القيمة.. ولقد جذبت الرواية السماء الجمال قوماً لم يستطع الشعر – على قدمه ورسوخه – أن يرفعهم.. وإذا كان الشعر – كما يرى نجيب محفوظ – قد ساد في عصر الفطرة والأساطير فإن عصر العلم والصناعة والحقائق يحتاج إلى فن جديد يوفق بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنينه القديم إلى الخيال، وهذا الفن هو الرواية..

ولعل هذين الصوتين المتباعدين يكونان قد رسما لنا – عبر كتاب زمن الرواية – الجدل الذي دار حول بزوغ وازدهار فن الرواية في العصر الحديث حتى استوى بهاء واستحق، كما يقول جابر عصفور، أن يصبح علامة على هذا الزمان..

ومع أن هذا الكتاب ينظر لمصطلح جديد إلا أن الأعمال الروائية التي آتى بها كمجال تطبيقي روايات تفتقد إلى الإحكام والريادة الحقيقية، وجاء الحديث حولها مرتبطاً بزمنه، وبضرورة الكتابة الأسبوعية في الملاحق الأدبية، ولو توفر الناقد الكبير لدراسة الأعمال الروائية الكبرى بخصائصها المائزة على حد تعبيره لجاء الجانب التطبيقي موازياً للجانب التنظيري في كتابه المميز (زمن الرواية)

الفهرس